د. فاروق بسيونى

قراءة اللوحة في الفن الحديث

دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو



دار الشروق

قـراءة اللـوحـة
فى
الفـــن الحديـث

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس : ٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨٦٧٥٥٥ - تلكس : SHOROK 20175 LE

د. فاروق بسيوني

قراءة اللوحة في الفن الحديث

دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو

دار الشروق

المحتويات

مُقدّمة

يقوم بناء العمل الفنى على التوافق الدقيق بين الشكل ـ بكل عناصره ـ والمضمون ـ الـذى تحدده رؤية الفنـان وثقـافته ومـوقفـه ووعيه بكل مـن التراث الإنسانى ومـلامح اللحظة الـراهنة وحتى استشراف المستقبل ، وبـالتالى فإن أى اختـلال فى ذلك التوافق ، من شأنه جعل العمل الفنى أن يصبح ، إما شكليا خالصا ، وبـالتالى يجنح نحو الزخرفة المسطحة ، أو وسيطـا سلبيا يحمل مضمونـا تعبيريا ، وبالتالى يتحـول إلى نتاج خبرى ، ينتهى تأثيره بانتهاء ظروف ما يعبر عنه .

لذا فإن كلا من الشكل والمضمون يشكل قيمة إيجابية هامة داخل العمل الفنى ، ليس كل منهما منفصلا عن الآخر ، وإنما متداخل معه وذائب فيه .

وإذا كـان تـاريخ الفن قـد حفل بـالكثير من الأعمال الفنيـة التى يـرتفع فيهـا الشكل والمضمون إلى مستوى واحد عالى القيمـة ، فإن العصر الحديث ، نتاجا لما استحدث فيه من رؤى وأساليب أداء وتنـاول للعمل الفنى وفق مناهج متبـاينة بين « عقلية هنـدسية » قـادت للفن البصرى والتجريـد الهندسى الأشبـه بـاللعب المنظم ، أو « حسية خبريـة » قادت إلى حـالات من التعبير الميلودرامـى المباشر الفج ، وبين التطـرف بين هذا وذاك ، وأمام طـوفان التجـديد تـارة ، والتقاليع تـارة أخرى ، وقف نتـاج فريق ثـالث ، قليل العــدد ، واسع وعميق التأثير ، فى منطقـة البحـث فى الشكل ، واستحـداث تـراكيب وأداءات جديـدة ، وفى نفس الوقت حافـظ على وجود نبض الإنسان وحيـويته ، حتى وإن لم يصوره مباشرة .

ولعل « بيكاسـو » واحد من أهم هؤلاء ، حيث من خلال تجربتـه الطويلة وما قـدمه من نتـاج ، بدا واعيا بـالبناء الأسـاسى للعمل الفنى ، وهو القـائم على التوافق الـدقيق المحكم بين الشكل والمضمون .

لذا فإن تناول « بيكـاسو » بالدراسة من خـلال ما قدمه من أعمال يعـد ـ بشكل عام ـ بحثا فى مفهوم بناء العمل الفنى ، وكيفية التوفيق بين قيمة ومقومات الشكل من ناحية . وأهمية مـا يحمله ذلك الشكل من مضمون ، دون قصد تحميلـه بهدف الإخبار عن شىء أدبى فقط ، وإنما لأن الفن هكذا ، لغـة ، ولغة التشكيل فى الفنون الرفيعـة قائمة بشكل حتمى على «الشكل » كهيئـة يتشكل فيها « المضمـون » كرؤيـة ورأى معا ، ليصنعـا بناء محكما يبدو كوثيقة رفيعة المستوى شاهدة على عصرها ، وممتدة خلال تاريخ الإنسان .

د.فـاروق بسـيونى

الباب الأول

علاقة الشكل بالمضمون في التصوير الحديث

الفصل الأول

مفهوم الشكل فى الفن الحديث

إذا كـان الفن هـو عملية إبـداع لأشكـال قـابلة لـلإدارك الحسى ، فإن مفهـوم تلك الأشكـال يـأخـذ أهميـــة كبرى ، حيث إن العمل الفنى لا يصبح ذا مظهـــر حسى يقبل الإدراك ، إلا إذا استحـال إلى شكل ، ولابـد لذلك الشكل ، أن يتخـذ طـابع « الكل » المتسق مع نفسه ، القابل للإدراك كموجود له وحـدته العضوية ، وكيانه المتفرد ، القابل للوجود كقيمة فى ذاتها ، وليس باعتباره وسيطا يذكرنا بشىء آخر .

وإذا كان الشكل الجيـد فى الفن ، هو ككيان معبر فى ذاتـه ، فذلك لأنـه يحمل رموزا ذات معـان ، وليس مجرد إشارات لأشيـاء وأحـداث وانفعالات نفسيـة لدى الفنـان . ومعنى هـذا أن التعبير الفنى فى أشكـال ليـس مجرد استجـابـة لموقف أو انفعـال أو حتى حادث واقعى ، بل هو بالضرورة لغة « رمزية » تمتد بمعرفتنا إلى ما وراء ـ الخبرة الواقعية أو دائرة التجربة الحالية المعيشة ، لغة رمزيـة مركبة ، متعددة الخيوط محكمة فى نسيجها ، يتشابك فى تركيبها الانفعال والتصور والإدراك وبراعة التنفيذ التقنى فى آن .

وتلك اللغـة تتشكـل فى هيئـة هى « شكل » العمل الفنى ، وذلـك الشكل قـائم على أشكال أولية ، هى العنـاصر التى يستلهمها الفنان فى البداية ، ليحولها بعـد إمرارها على ما يبدو كالمعمل الداخلى إلى مفردات خاصـة ، مرتبطة أشد الارتباط بقدر التوازن الذى يحققـه الفنان بين الـوعى العقلى والشعـور الباطنى والخبرة الجماليـة وخصـوصية التقنيـة الأدائية .

والشكل فى العمل الفنى ليس ملامح العناصر التى يستلهمها الفنان أو حتى يؤلفها وليس مجرد قيمة مجموعها، وإنما هو محاولة تجسيد « موضوع مرئى » مواز لعديد من الأفكار والرؤى التى تعتمل فى عقل الفنان ، بناء على حواره المستمر ، مع الطبيعة المرئية من ناحية، واعتمالات نشاطه الذهنى وتصوراته وأحلامه الباطنة من ناحية أخرى وذلك «الموضوع المرئى » يأخذ أشكالا وصورا متعددة ، تتحدد ملامحها وفق ما استطاع الفنان تحقيقه من توافق دقيق متسق بين الأداء التقنى المكتسب ، ونشاطه الذهنى الخلاّق بحيث يصبح النتاج تنظيما خاصا ، تخضع له العناصر المادية المكونة له ، مكونة بذلك «مدرك بصرى » قوامه التناسب والتوافق والإيقاع واللون والملمس وإيحاءات الحركة والسكون ، وما يحمله كل ذلك من شحنات تعبيرية ، ترتبط بذاتية الفنان ، تلك الذاتية التى تجعل من العمل الفنى ليس مجرد شكل خالص ، وإنما موضوعا تعبيرياً يتشكل فى هيئة بنائية بحيث يصبح « التعبير والبناء » كلا متكاملا لا انفصال بينهما ، وبالتالى فإن قراءة ـ الشكل فى العمل الفنى ، لا تحتاج لتصورات آتية من العالم الخارجى المرئى كما لا ينبغى أن نستحضر أحداثا وموضوعات عند قراءة العمل الفنى ، لأن الانفعال بالعمل ، بل والحوار معه ينبغى أن يكونا انفعالا نقيا ، آتيا من التلاقى المباشر مع الشكل أولا ، ثم ما يستطيع ذلك الشكل أن يحمله ويوحى به من انفعالات جمالية متسقة . لأن علاقات الشكل الجمالية تحمل القدرة فى حد ذاتها على إثارة الانفعال الجمالى بها ، حتى لو تغيرت المثيرات الأولى بعد ذلك وبمرور العصور والأحوال الخارجية .

وليس معنى ذلك بالطبع الوقوف فحسب إزاء الأشكال الخالصة الغير مرتبطة بمضمون ، كما هو الحال لدى بعض فنانى التجريد الشكلى الخالص الأشبه باللعب المنظم أو غير المنظم ، وإنما لابد للعناصر المجردة فى ذاتها كالألوان والأشكال المتولدة عن مساحات وخطوط وملامس وغيرها أن « تتفاعل » مع الأفكار والرؤى ، تفاعلا يتيح لها أن تنتظم فى تراكيب ، من شأنها إحداث الحوار مع المتذوق بشكل « ديالكتيكى » وليس قسريا .

العمل الفنى إذن موضوع مركب، تدخل فيه عناصر مرئية تتبلور وفقها ملامح الشكل وعناصر خيالية وفكرية تضفى تفردا على ذلك الشكل . فالشكل إذن هو المحور

الأسـاسى فى العمل الفنى ، فما لم يتـوفر فيـه تنظيم متفـرد لعنـاصره التركيبية الأوليـة ، لايكتسب قيمة فنية تتيح له أن يبقى ويؤثر .

وذلك المفهوم للشكل لم يكن واضحا قبل نهايات القرن التاسع عشر ، بالمعنى الدقيق لمفهوم الوضوح هذا ـ برغم وجـود العديد من الأعمال الفنية الجيدة التى بدا الشكل فيها غنيـا بليغـا ــ فى تلك الاتجاهـات الثـلاثـة التى سـادت ذلك القـرن ، والتى سميت (بالكـلاسيكية الجديدة) ، التى تزعمهـا « جاك لويس دافيـد » بأشكال تراكيبه السـاكنة التى تحمل قدرا من التصنع والوصف من الخارج ، بحيث بدأ « التشكيل » وسيطا سلبيا لنقل الموضـوع ، ومن بعـدهـا (الرومـانتيكيـة) التى تـزعمهـا « ديلاكـروا » بتراكيبـه المشحـونة شحنـا بالحركـة العنيفة وبمـوضوعـاته التعبيريـة التى بدا فيهـا المضمون هـو الأسـاس والشكل تابع للفكـرة الأدبية وأخيرا (الـواقعيـة) التى تزعمهـا « جوستـاف كوربييه » بتصاويره التى تجنب تقريبا فيها الخيال والابتكار المتأتى عن البحث والمغامرة ، مكتفيـا بتسجيل الأشيـاء كما هى دون تـدخل ، وكـأنما الفن وصف لـلأشيـاء وتسجيل للطبيعة فحسب .

ومع نهايات القـرن التاسع عشر ، ومع اكتشاف الفـوتوغرافيـا ، لم يعد هناك حـاجة لتسجيل الطبيعـة بـدقـة وصفيـة كما فعل الـواقعيـون ، وبـالتـالى قـاد ذلك إلى مـا سمى «بالتأثيرية» ذلـك الاتجاه الذى قاده كل من « كلود مـونيه » « وادجاردیجا » و « أوجست رينوار » و «بول سيزان » و « كاميل بيسارو » و « الفريد سيزلى » و « برت موريسوت » ، الذين انتقلـوا بتصوير المناظـر الطبيعية بشكل واقعى وصفى إلى صياغات يتحـول وفقها اللون والأداء إلى تعبير ضوئى ، وذلك وإن كان لم يقدم أشكـالا متماسكة مؤثرة ، إلا أنه بـدأ كنقطـة البـدء فى الاهتمام بـالشكل كشكل وليس كـوسيط تسجيلى سلبى ، حيث لم يتشابه نتاج أى منهم مع الآخـر من حيث التناول ومنطق الصياغة ، وإنما تحول كل منهم بعد ذلك إلى ابتكار رؤية وأداء خاص به .

والواقع أن أهمية « التأثيرية » تبدو فيما أتى بعدهـا من تناولات على أيدى فنانين كانوا بالفعل كنقاط ارتكاز رئيسية فى نمو الشكل وتحوله إلى قيمة فى ذاتها . فها هو ذا « سيزان» يضع حجر الأسـاس ، بتصاويره البنائيـة التى ركز فيها على البناء الأسـاسى الهندسى فى العمل الفنى ، الـذى يعكس التعبير عن طريق قـوة اللمسة وعـلاقات الأشكـال وليس الموضوع الوصفى أو الخيالى المطروح . فبرغم اهتمامـه بالبدء من الطبيعة كمصدر ايحائى إلا أنه استطـاع تجاوز ملامحها المباشرة بسبيل تصميمات قـوية متماسكة هندسيـة الطابع ،

برغم ما يشكلها من لمسات خشنة غير مرتبة ، واضعا بذلك أساسا لكل ما أتى بعد ذلك من اهتمام ببناء الشكل دون إفقاده التعبير (شكل ١)



شكل (١)

وعلى النقيض من هدوء التعبير وهندسة البناء عند سيزان » نجد نتاج ـ « فان جوخ » الذى لا يقل عنه أهمية ، فى إرساء ملامح مستحدثة للشكل فى التصوير الحديث ، حيث نجده وقد انتهج الأداء الحاد ذا اللمسات العنيفة المثقلة باللون ، والتى « تتدفق » على السطح ملتوية ومتداخلة فيما يشبه العراك ، مؤلفة فى مجموعها نسيجا « يشغى » بحركة فوارة تولد أشكالا ، تبدو فى توترها مساوية للتعبير الجامح الساخن ، لانتبين فى ملامحها خطا واحداً مستقرا ، وإنما بدا الشكل كمعادل لتأجج العاطفة ، وكأنما هى عملية تثبيت

للانفعال فى هيئات تظل أبدا ساخنة متوترة ، وما الطبيعة المرئية المستلهمة هنا سوى وسيط يتحول بعد المرور على « المعمل الداخلى » إلى شكل قادر بذاته على التعبير . يتساوى فى ذلك منظر طبيعى أو ملامح رجل (شكل ٢) .



شكل (٢)

وإذا كان « سيـزان » قد أعطى للشكل قوة بنـائية محكمة ، و « فان جـوخ » قد أعطى للشكل قوة تعبيريـة عالية ، فإن فنـانا آخـر ، لا يقل عنهما قيمة أو دوراً فى الفن الحديث هو « بول جوجان » الذى قام بما يشبه وضع العنصر الهام الثالث فى بلورة ملامح الشكل وأهميته ، وهو بسـاطة الشكل وتلقائيته ، بل وتخليصه من وهم البعـد الثالث المنظورى الذى من شأنه أن يقيد إلى حد كبير طلاقة الإبداع وحرية التعبير بالشكل .

فقد تميز نتاج جوجان بالمساحات المبسوطة المسطحة ، التى لا تتراكب قدر ما تتعاون بألوانها الواضحة الساخنة الشديدة الزهاء والتباين معا ، فى خلق تصميم متماسك ولكنه غير هندسى الطـابع ، ينبع تماسكه من مهارة تحريك الأشكـال وحساسية اختيـار اللون المفرطة الغير مقيدة بمؤثرات خارجية . وإنما مرتبطة فحسب بما يعتمل فى نفسه ، ومدى تصويرها لذلك الاعتمال (شكل ٣) .



انظر اللوحة الملونة
شكل (٣)

وإذا كـان « سيزان » قـد أرسى قواعـد هندسـة البنـاء المتأتية عن عـلاقات الخطـوط الهندسية الرأسية والأفقية والمائلة ، « وفـان جوخ » قد فجر أهمية ذلك الصراع بين عديد الخطوط الحرة الملتوية والدائرة حول نفسهـا والمتدفقة فيما يشبه الانهيار ، فإن « جوجان » يبـدو وقد جمع بين هنـدسة التصميم الـريـاضية وغنى التعبير النفسى عنـد كليهما مؤلفـا أشكالا متوازنة بين الإحكام الهندسى الهادئ وسخونة التعبير الحر .

ولا نغالى إن اعتبرنا « تولوز لوتريك » رابـع هؤلاء الثلاثة الكبار ، بما قدمه من أعمال قام الشكل فيها على حـركة الخطوط الحيويـة الراقصة ، الإيحائية بتـدفقها دون انقطاع ، بحيث بدا الشكل لديـه حاله حية من حيـوية حركة الخط ، الـذى بدا غير مؤلف لملامح شخوصه ، وإنما مساويا فى توتره للانفعـال ، صانعا بكثرته وكثرة تقطعه ثم استمراره ، سطوحا تشغى بالحيوية التعبيرية .

الشكل لديه إذن ، قائم على إيقاع حركة الخط الذى يؤلفه ، ديناميكى فى هيئته حامل لقدر عال من التعبير دون صراخ أو مباشرة (شكل ٤) .



انظر اللوحة الملونة
شكل (٤)

وإذا كـان هؤلاء الأربعـة قد حققـوا قـدرا من التفرد فى الـرؤية ، وفى التنـاول فإنهم بنتاجهم الحامـل للوعى بأهمية الشكل ، قـد أرسوا مـا نعتبره اللبنة الأسـاسية الأولى فى مفهـوم بنـاء الشكل فى الفن الحديث ، ومن بعـدهم جـاء كثيرون ، تأثـروا بما قـدمـوا وأضافوا إليه ، وعلى كثرتهم ، بدت نتاجات اثنين منهم « هامة » إلى حد أنها غيرت كثيرا فى مفهـوم الشكل ودوره بل وفى سمات الفن بشكل عام ، حيث بـدت ـ كخطـوة أخيرة حاسمـة ، حررت خيال الفنـان الخلاق من كل التزام بمحـاكاة الطبيعة والتقيـد بالمرئى المباشر من الأشياء .

هـذان الفنانـان هما « مـاتيس» و « بيكاسـو » اللـذان قـاما منفـردين ، كل فى اتجاه ، بإضفاء مزيد من الحرية وكثير من الوعى بمفهوم الشكل ودوره فى الفن الحديث .

فقد جـاء نتاج « ماتيس » كالجمع الـواعى لسخونة اللـون ونصاعته لدى « جـوجان » وارتفـاع التعبير وحـدته لدى « فـان جوخ » ولكنه أضـاف بتجربته ذلك الإيقـاع الحيوى للخط البسيط السلس دون عوائق ، وتلك البسـاطة الشـديدة فى التعبير ـ على سخـونته ـ بتبسيط مساحاتـه الملونة إلى حد تسطيحها ، ولم يكـن ذلك التسطيح إلا تخلصا من عوائق الالتزام بالبعـد المنظورى الإيهامى فى الطبيعـة ، بسبيل جعل اللون بـذاته ، وفى تجاوره مع عديد الألـوان الأخرى الساخنة ، قادرا على تأليـف الشكل الأساسى للعمل والانشحان بالتعبير دون مباشرة ، كما بـدت امتلاءات السطح بالزخارف الخطية المستـوحاة من فنون الشرق بألـوانها الصـداحة الـزاهيـة ، ممهدة لعـديـد من النتـاجـات لفنانين لاحقين لـه .

ثمـة شيء هـام أضافـه « ماتيس » وهـو انصهار التلقائية البسيطة ، والحس الزخرفى فى تراكيب عقليـة ، بحيث بـدت الفطـرة والعقـل معا شيئـا واحـدا غنيا ، آتيا ببسـاطة ودون تعسف ، وكأنها هى عمليـة ترويض عقليـــة للفطرة ، وتبسيط تلقـائى لممارسات العقل فى آن دون تقيـد بالمباشـرة ، ودون ارتفـاع فـوق المعطيـات الأساسيـة للطبيعـة كمثير أولـى (شكل ٥) .

وإذا كـان « ماتيس » قـد أضفى على الشكل بسـاطة فى التركيب والتنـاول ، فقد بـدأ «بيكاسو » منذ أن قدم لوحته « نساء أفينيون » ـ ١٩٠٧ ـ مكتشفا لأسلوب جديد فى بناء



شکل (۵)

الشكل ، القـــائم على أصـــول هندسية تركيبية ، تنتفى منه الملامح الأولى للمـــؤثـــرات الطبيعيـــة والـواقعيـة، متحـولـة إلى عناصر شكلية خالصـة فى بناء عام محكم ، لا يخلــو من التعبير ، ولكنـــه تعبير يتأتى عن حـــوار العنـــاصر داخل التكـوين بتـداخـــلاتها وتـراكبهـا وتحولها فى النهـايـــة إلى «حـالـــة » صاخبة من التفاصيل التى تبدو كما لو كانت مشدودة فى ترابط ببعضها بإحكام هندسى (شكل ٦).



انظر اللوحة الملونة شكل (٦)

لقد اكتشف « بيكاسو » آنذاك مـا سمى بالفن التكعيبى ، وهو اتجاه ، وإن لم - يخلف نتاجا عظيما فى ذاته ، إلا أنه قـام بدور عظيم فى تحويل مسار الفن ، وتمهيد الأرض لكل ما استحدث بعد ذلك من بناءات تجريدية للأشكال .

فالأهمية هنا تكمن فى « الدور » وليس « القيمـة » ، والدور الحيوى هنا كان اكتشاف أسلـوب فى البناء والتصميم وتنـاول الشكل كلغة ، قـائمة على مـا يكمن داخل الشكل ذاته من تعبير متفرد ، غير مـرتبط بموحيات من الخارج وغير مقيد بـالمباشرة فى استلهام الطبيعة والواقع ، وفى نفس الوقت ، وبنفس الدرجة يأتى الشكل متيناً متماسك البناء ، لاسبيل فيه للمصادفة، اللهم إلاما تمليه حرية الأداء وحيوية التحليل والتركيب .

وقـد حققت التكعيبية ذلك ، وحينما أرست قـواعد البنـاء العام المستحـدث للشكل وطورت ما كان قد بدأه « سيزان » انتهت مهمتهـا كاتجاه ، وكان على فنانيها أن يتحولوا بعد ذلك للتجـرد الكامل من المباشرة التقليـدية ، نحو الاستحداث والبلـورة للغة الفن الحديثـة التى ، حتى وان استلهمت الطبيعـة والـواقع ، فإنها تعلـو على مجرد الـوقـوف إزاءهما للتسجيل والغزل السطحى ، بسبيل اكتشـاف أعلى ما فى الشكل من قيمة بنـائية وتعبيرية معا ، وهو ما استطاع « بيكاسو » أن يحققه بعد ذلك فى نتاجاته المتعددة .

الفصل الثانى

دور المضمون وعلاقته بالشكل فى الفن الحديث

فى الفن الحديث يبدو الموضوع وقد انتزع من سياقه الفعلى، ليندمج فى(كل) جديد بوصفه جزءا متكاملا معه ، وهذا الموضوع حين يندرج فى علاقات جديدة، فإنه يكتسب تعبيرا جديدا ، أى أنه يصبح موحيا بمضمون يتوافق والشكل المستحدث .

ولا يكون للمضمون قيمة فى العمل الفنى إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه ، ولو كان الشكل مضطربا أو غير جيد ، لما بدت للمضمون أية قيمة ، سوى أنه تعبير سطحى دون عمق . وذلك لأن الشكل والمضمون معا لهما أهمية متساوية ومتداخلة فى العمل الفنى حيث يعتمد كل على الآخر . وليس من الممكن فهم أى منهما أو تقديره ، إلا فى داخل الكيان الكلى الموحد ، الذى هو العمل الفنى .

ولابد لنا أن نفرق بين « الموضوع » كمثير أولى « والمضمون » ـ برغم ترابطهما معا ـ حيث إن الموضوع من الممكن أن يتناوله عديد من الفنانين ، بينما المضمون يتحدد وفقا «لكيفية » تناول الفنان لموضوعه ، ودرجة « صهره » وليس « توفيقه » لأدواته وأشكاله وما يقصده من معان .

أى إن المضمون يأتى نتاجا لكيفية معالجة الشكل والموضوع المطروح معا ، ومن هنا فإن المضمون ليس ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه ، فى أى سياق وبأى درجة من الوعى الاجتماعى والفردى ، وبكيفية امتلاكه لأدواته الأدائية ودرجة سيطرته عليها بحيث تصبح التقنية والفكر شيئا واحدا له هيئة متفردة ، وبالتالى فإن مفهوم الفن

الحديث هو كونه تعبيرا إراديا يقترن بخلق عمل متفرد يظهر ذاتية الفنان ووجهة نظره ، من خلال لغة معبرة ، يتجاوز فيها الموضوع المطروح ، بسبيل الإيحاء « بمضمون » خاص، يكتسب عمومية ، وفقا لدرجة وعى الفنان ، وقدرته على طرح ذلك المضمون، دون تعسف ، من خلال شكل متفرد ، وهذا الشكل لا يجيء بهدف «الوصف » لأن ذلك الوصف يجعل الخاص الداخلى ، الناتج عن اعتمال المشاعر وتفرد الرؤى ، عاما عاديا ، من الممكن أن يتفوق عليه وصف آخر أكثر دقة ، بينما التعبير يتأتى عن قدرة الشكل على تكثيف الخصائص الفردية ، وتجسيم المشاعر فى هيئات متفردة قادرة على التواصل وإثارة الحوار الإنسانى مع العمل الفنى .

وبالتالى فإن ذلك العمل ، لابد أن يتسم بوحدة عضوية ، تتأتى من علاقة الشكل الرمزى بمدلوله ، أى علاقة الشكل بالمضمون ، علاقة لا تجعل أيا منهما يُفرض على الآخر من الخارج ، أو تتوالد بالاصطناع والتوفيق أو حتى التلفيق ، وإلا تحول العمل الفنى إلى إشارات مصطنعة وصفية ، تضعف من التعبير ومن أصالته ، بل ومن كونه «الصورة » المنطقية الموازية للإحساس والمشاعر والرؤى والرأى معا .

المضمون إذن يتضح فى ذلك « التناول » من قبل الفنان لما يحسه ويراه ويعرفه ويتفاعل معه محولا إياه ، وفق تصوراته الخاصة ، وبعد إمراره على ما يبدو كالمعمل الداخلى إلى شكل، قائم على علاقات الخطوط والألوان والضوء والملامس مؤلفا من ذلك الشكل وذاك الحس « كلا تصويريا » .

وذلك « الكل التصويرى » يبدو ككيان قابل بذاته للحوار مع الآخر ، بل والتأثير فيه ليس كشكل فحسب، ولا كمضمون ومعنى فقط، وإنما كمدرك حسى وعقلى وبصرى معا .

ومن هنا ، فإن عملية الإدارك القائمة على نقل المشاهد الخارجية كما هى بدون تدخل لا تستطيع أن تنتج أكثر من تسجيلات سلبية لواقع قائم بالفعل ، ويصبح بالتالى دور الفنان هنا كالوسيط السلبى ، أو كآلة طبع واستنساخ فحسب .

وبنفس الدرجة ، حينما يصبح الشكل الآتى عن طريق المصادفة ، أو المنظم بطريقة عقلية خالصة ـ كما هو الحال فى بعض نماذج التجريد الأشبه باللعب بالأشكال فحسب ـ يظل الأمر واقفا عند حدود الإثارة البصرية ، دون النفاذ إلى جوهر الحس الداخلى ، ودون الارتباط برؤية استشرافية تأخذ من السابق والحالى للارتفاع بالآتى ، وبالتالى ، فإن دور الفنان أيضا فى تلك الحالة يظل كالوسيط السلبى ، الذى يقدم شكلا بلا مضمون ، أى مظهر دون جوهر فحسب .

وفى كلا الحالين ، يبدو النتاج ناقصا ، لأن الأمر بالضرورة ، لابد أن يقوم على التوافق «المنطقى » وليس « القسرى » بين المعنى أو المضمون ، وهو ما يأتى عن طريق مؤثرات خارجية تتحول داخل الفنان ، بعد الحذف والإضافة والتحوير إلى معان من ناحية والمبنى أو الشكل ، الذى يتأتى عن طريق إعادة ترتيب وتركيب العلاقات الشكلية ، وفق قدراته وخبراته الأدائية التقنية ووعيه بها من ناحية أخرى .

ومن التوافق بين المضمون والشكل ، يأتى العمل الفنى ، كفعل إيجابى متشكل فى هيئة متفردة متكاملة .

ولعل أهم ما فى الفن الحديث ، هو تخلص الفنان من القوالب القديمة ، والتحرر من الالتزام بنقل العالم الخارجى كما يبدو له من الرؤية العادية ، واكتشاف أهمية سبر أغوار اللاشعور والوجدان ، والبحث فى كيفية خلق نتاج جديد ، لا يتوقف الأمر فيه إزاء الموجود المرئى الخارجى، وفى نفس الوقت وبنفس الدرجة ، لا يتمادى حتى يصل إلى اللاموضوعية التى تقود إلى اللعب « الفانتزى » المبهر أحيانا فحسب ، وإنما لابد للنتاج، كى يصبح إيجابيا ، أن يكون متوافقا فى اتساق بين المبنى والمعنى معا ، أو بين الشكل الجديد المستحدث والمضمون الفكرى والوجدانى الذى يتسع لتصورات العقل واعتمالات المشاعر معا بحيث يصبح السطح المطروح ، ليس حاملا لصورة إدراكية أو تخيلية فحسب ، وإنما حامل «الفعل » أقرب فى مفهومه من « الحدث » ، الذى تحدثه علاقات إفراز العقل وانفعالات المشاعر ، وبراعة الأداء معا .

ولعل الثلاثة الكبار « سيزان » و « فان جوخ » و « جوجان » ، كانوا أول من نبه إلى أهمية ذلك فى البداية ، ثم راح من بعدهم ، كل من « ماتيس » و « بيكاسو » يواصل ما

بدءوه ، فى وعى ومهارة ، واضعين أسسا لمفهوم علاقة المضمـون بالشكل أثر كثيرا فيما أتى بعدهم من نتاج .

فقـد راح « سيزان » يبحث فى كيفيـة إحـداث علاقـة حميمـة بين « الشكل » المتماسك الـراسخ ، القائم على تصميـم هندسى الطـابع ، و « المضمـون » التعبيرى ، المتأتى عن إحساسه بالأشكال التى يراهـا ويحورها ، بحيث تنتظم فى علاقات قائمة على الحوار بين الأشكال وبعضها ، ومع الفراغ المحيط . حوار أقرب إلى « صهر » الأحاسيس الداخلية للفنـان بـالأشكـال الكـائنة خـارجـه فى الطبيعـة المرئيـة ، ومن خـلال ذلك الانصهـار والتداخل بينهما ، تتأتى المادة الأساسية ، التى يقيم منها أبنيته للشكل .

المضمون إذن لدى « سيـزان » لم يكن مضمونا تعبيريا ، بـالمعنى الاصطلاحى الشائع للتعبير ، وإنما هـو « إضفـاء » لقـدر من الحياة النـابضـة على الأشكـال ، وهى فى أشـد حالات سكـونها وتماسكها التصميمى الهنـدسى ، أى جعل الشكل قـائماً على تصورات العقل الواعى فى بنـائه وتماسكه الهندسى ، مع جعل هذا الشكل قـادراً على تمثيل ما تمثله مشاعره تجاهـه . فالعمل الفنى لديه بدا تعبيرا عن الإحسـاس ، ـ ولكن من خلال وعى بالبناء ، أتاح له بلورة ذلك الإحساس فى هيئات بنائية قائمة على هندسة تصميمية عقلية راسخة ، لم يهتم فيها بموضوع التصوير ، قـدر ما اهتم بإحساسه نحوه ، وتعبيره عنه ، واستحداثه لأشكال بنائية محكمة ، تتضـمن ذلك التعبير كما فى (شكل ٧) .

وإذا كان « سيزان » قـد قدم الشكل البنائى المتضمن إحساسا تعبيريـا ، قاد بعد ذلك للتكعيبية والتجـريد ، ونبه لأهمية البنـاء ، دون إهمال للتعبير ، فقد جاء « فـان جوخ » على النقيض ، ليجسد المضمون التعبيرى فى أشكال ذات نسيج قائم بالدرجة الأولى على الانفعال ، حتى لكأنما بدا الإحساس لديه ، شكـلا « مرتجا » كل ما فيه من سمات ، وما يقوم عليه من تـركيب ، مرتبط بفعل التعبير عن مضمون داخلى ساخـن ، قاد بعد ذلك للاتجاه التعبيرى .

فاللقاء بـالطبيعة لديه ، كـان كمحاولات لاعتصار ملامحهـا كى تتحول إلى مضمون تعبيرى . لذا فقد بدا التحوير لديه ، ليس بهدف البحث عن استحداث شكل قدر ما هو إعلاء للشكل ليصبح تعبيرا عـاصفا ، فجاءت نتـاجاته كما لـو كانت فعلا تعبيريـا أفرز أشكالا ذات موحيـات حركية ، أقرب إلى « الذبـذبة » ، تحدثها لمسات عديـدة متداعية



شكل (٧)



شكل (٨)

تؤلف فيها بينها ، بؤرات دوامية ، فى حركة تنتشر منها « لترتطم » بحركات دوامية انتشارية أخرى على السطح ، محدثة حالة من التعبير العالى النبرة ، الموازى للمشاعر الداخلية له ، كما فى (شكل ٨) .

بينما نجد أن « جوجان » قد قام بإرساء ما بدا كالتوازن بينهما ، من حيث ـ علاقة المضمون التعبيرى بالشكل ، حيث استطاع من خلال استلهاماته للطبيعة وابتعاده عن مشابهتها . بإسقاط الإيهام بالبعد الثالث المنظورى ، وتحويله لما يراه من أشكال ، إلى ما يقترب من التسطيح ، أن يجعل الشكل أكثر بساطة ، بحيث أتاح له فرصة أكبر لاستحداث تصميمات لاعماله ، تحمل قدرا من التعبير الحيوى الساخن الذى يتأتى عن تلوينه لمساحاته بألوان ساخنة نضرة وتحديده لعناصره ، ــ بخطوط تصنع فى مجملها ، إيقاعات حيوية ، موازية بانشحانها بالحركة ، لقدر عال من التعبير الحار ، الذى لا يعلو على البناء التصميمى ، وإنما يتساوى معه فى القيمة ، محققا درجة عالية من التوازن بين الشكل والمضمون ، بحيث بدا نتاجه أكثر تعبيرا من نتاجات « سيزان » وأقل تدفقاً من نتاجات «فان جوخ » بل وأكثر اهتماماً بجعل اللون فى انبساطه فى مساحات ، يبدو أكثر سخونة وتعبيراً ، بل وتميزا بحرية فى اختياره ، جعلته يبدو أساسيا فى حمل المضمون التعبيرى الآتى عن شعور شخصى ، وهو ما قاد بعد ذلك إلى ما سمى بالاتجاه الوحشى (شكل ٩) .

ذلك الاتجاه الذى تبلور بعد ذلك على يدى « ماتيس » الذى تأثر « بجوجان كثيرا وبخاصة من حيث الرسم فى تلقائية ، بخطوط ، تبدو فى رشاقتها ، وحيوية حركتها الموحية على السطح ، وحصرها لمساحات بينية ملونة بألوان ساخنة زاهية مشحونة بالتعبير الموازى للمشاعر الداخلية للفنان دون مباشرة .

لقد أضاف « ماتيس » للفن الحديث ، ذلك التوافق بين الشكل المتوالد بحرية أقرب فى مفهومها إلى الفطرية ، وبين ما يحمله ذلك الشكل من مضمون تعبيرى يأتى من داخل العمل ، منعكسا عن علاقات عناصره بألوانها وملامحها ، بل وبساطة البناء فيها (شكل ١٠) .



شکل(۹)

وهو مـا يبدو مختلفا عما قـدمه « بيكاسو » من مضـامين تعبيرية ، أكثر حـدة وتعقيدا حينما قدم لـوحته « نساء أفينيـون » التى بدا فيها الشكل ، بـرغم ما فى بنائه من هنـدسية تصميمية عقليـة ، ذا دلالة تعبيرية عاليـة ، انعكست عن ذلك الحوار الحاد بين الخطوط والمساحات وسخونة اللون ، بحيث بدا الأمر فى بنائه ، هضما وتجاوزا لمعطيات « سيزان» وفى سخـونته وانشحـان الشكل بـالتعبير تجاوزا لبساطـة التركيب لـدى « جوجـان » ثم «ماتيس» بعد ذلك .

فقـد جاءت تلك اللـوحة كمفتـاح هام لكل مـا أتى بعد ذلك من تجارب وتطـورات خلال القرن العشرين ، وضح فيها المضمون والشكل معا ، كنسيج واحد ، لا مجال فيه لسيطرة أى منهما على الآخر ، وهو ما أكده بعد ذلك « بيكاسو » فى تجربته الضخمة .



انظر اللوحة الملونة شكل (١٠)

الفصل الثالث

أهمية التنظيم والصياغة في بناء العمل الفني

تغيرت مفاهيم الصياغة الفنية منذ أن جاء فنانو التأثيرية ، برؤيتهم ، ـــ وأساليب الأداء التقنى لديهم ، فى نهايات القرن التاسع عشر ، وتبلورت تلك المفاهيم بشكل متنام على أيدى الفنانين الذين يعدون نقاط ارتكاز رئيسية فى تاريخ الفن الحديث ، وعلى رأسهم «سيزان » و « فان جوخ » و « جوجان » و « لوتريك » ، ثم « ماتيس » و«بيكاسو» الذين استطاعوا الانتقال بالفن من مجرد النزاع بين الواقعية والتأثيرية ، إلى التعبير القائم على علاقة الشكل بالمضمون ، علاقة غير تعسفية ، تنتظم فيها العناصر الشكلية فى هيئات تصنع شكلا مستحدثا ، يرتبط به المضمون ارتباطا عضويا ، بحيث يصنعان معا نسيجا واحدا قادرا على التعبير فى بلاغة ، ودون مباشرة .

وتلك الأشكال المستحدثة ، لا تجىء هكذا من الخيال ، وفقا للمصادفة ، لأن ذلك من شأنه أن يقود للعب العابث فحسب ، كما لا تجىء من تحوير ملامح الشكل فى الطبيعة ، بشكل تعسفى بهدف الاستحداث فحسب ، وإنما تأتى وفق نظام خاص مرهون بدرجة الوعى لدى الفنان ، ودرجة حساسيته الجمالية ، ودرجة مهارته الأدائية معا ، حيث تتشكل له وفق ذلك رؤية إبداعية خاصة ، تتيح له بالتالى « مهارة إبداعية » تجعل من تناولاته للشكل والمضمون معا ، شيئا فريدا معبرا .

وإذا كـان المضمون هـو « جوهـر » الرؤيـة الفنيـة ، فإن فعل الفن ذاته ، يتجسـد فى الشكل ، وذلك الشكل ينبنى على تنظيـم لعـلاقـات الإيقـاع والتنــاسب والتبـاين بين العناصر الآلية ، فى صيـاغات متفردة ، تعبر فى مجموعهـا عن وحدة كلية بين الشكل فى مجموعه كمبنى ، والمضمون كمعنى .

التنظيم إذن هو إحداث ضرب من التآلف والانسجام بين عديد من العناصر المختلفة التى تعد بالنسبة للفنان مادة أولية ، يصيغ منها ـ كعناصر جزئية ـ عمله الفنى ، فيكسبها دلالة تعبيرية ، وتلك الدلالة التعبيرية ، لا ترتبط بالضرورة بموضوع خارجى واقعى ، أو تعبر عن حقيقة معينـة ، كما لا تتأتى عن علاقات الأشكال الأوليـة ، فى صراعها مع بعضها أو توافقها فى تناغم ، وإنما تتأتى عن طريق تلك العمليات التى يقوم بها الفنان ، من اختزال وتحوير وإضافـة وترتيب وصيـاغة تفضى فى النهايـة إلى ذلك النسق الشكلى التعبيرى معا أو « الشكلتعبيرى » إن جازلنا أن نقول .

وذلك يختلف فى نتيجته النهـائية من فنـان لآخر ، حتى وإن تشابهت ظـروف التناول ومنظور الرؤية وقدرات الأداء التقنى ، لأن الأمر مرتبط أساسا بالفنان ذاته من الداخل وبقدراته الخاصة على التنظيم والصياغة .

فإذا ما نظرنـا فى كيفية تناول مجموعة فنـانين لموضوع واحد ، كالطبيعة الصـامتة مثلا سنجدأن كلاً منهم قد تناوله بمفهوم تركيبى مختلف عن الآخر ، جاعلا من عملية تنظيـم العناصر بعـد إمرارها على معملـه الداخلى ، ثم صياغتهـا فى كل شكلى تعبيرى بعد ذلك تبدو عمـلا متفردا يحمل سمات مختلفـة تماما عما يقـدمه الآخـرون ، وذلك برغم تشـابه الموضـوع ، وتشابـه العنـاصر الأولية فيـه . فهـا هو ذا كـل من « سيزان » و « مـاتيس » و«بيكاسـو» يصور تفاحـا وزهورا وقماشا ومنضـدة ، كعناصر أولية وفى وجـود إلى حد كبير متشابة فى الطبيعـة ، ولكنهم يصلون عن طريق أسلوب التنظيـم والصياغة الخاص بكل منهم ، إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف .

حيث نجد أن « سيزان » فى لوحته (شكل ١١) ، ينظر إلى عناصره على أنها مفردات هندسية الملامح ، تستطيع بـانتظامها بمنطق بنائى هندسى ، أن تـوحى بحالة من الهدوء الاستاتيكى ، وفى نفس الوقت وبنفس الدرجة ، يصبح الشكل بذاته وعن طريق ملمس السطح فيـه وتبـاين اللـون مـوحيـا بقـدر من التعبير الهادىء الـذى لايطغى على البنـاء الهندسى ، بنفس قدر عدم انسحابه أمام برودة الحسابات العقلية .



شکل (۱۱)



شکل (۱۲)

وذلك يبـدو وقد تأتى لـه ، بتلك اللمسات الخشنة التـى تؤلف ملامـح الأشكال ، حيث قد تحولت التفاحات إلى كتل ثقيلة ساكنـة ، وفقد القماش طراوته متحولا إلى كتلة ذات هيئة حجريـة ساكنة ، وتحولت الزهـور إلى أشكال موزعة فى الخلفيـة وغير متباينة معهـا ، كما تبدو اللـوحة وقـد انقسمت بخط عـرضى إلى مساحتين أفقيتين متسـاويتين تقريبـا ، يفصلهما خط عرضى موح بسكـون كامل ، بينما تـراكبت معه حركـة وهمية فى اتجاهين متخـالفين ، يصنعها انتقـالُ البصر بين العنـاصر المتشابهة ، حيث يصنع انتقـال البصر بين مجموعتى التفـاح خطا مـائلا فى اتجاه قطر الشكل تقريبـا بينما تعامـد معه خط قطرى آخـر ، بين قطعة القماش بتحولها إلى مـا يشبه المثلثات المتراكبـة ، وأوراق النبات المثلثية أيضا (شكل ١٢).

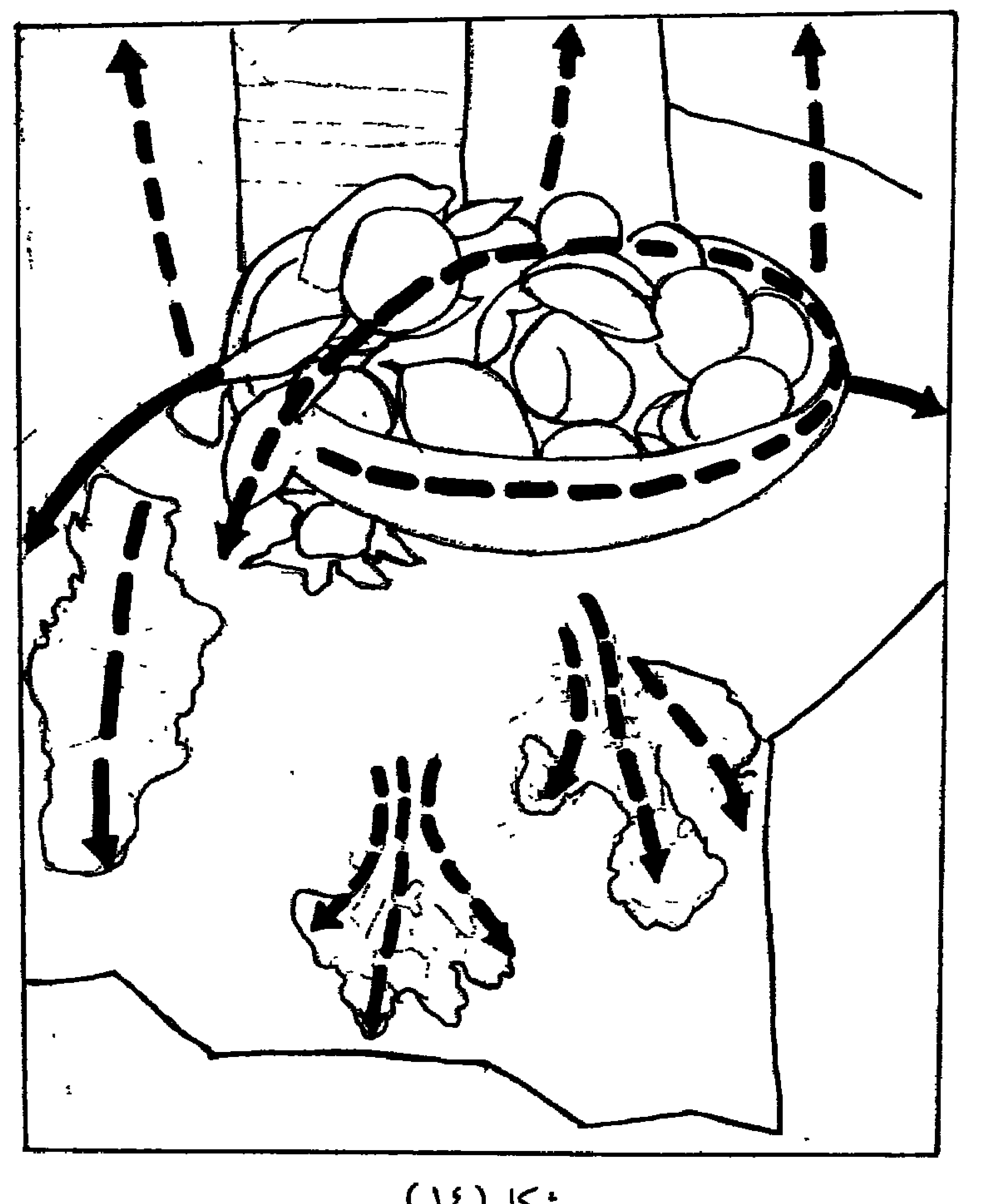
وبين سكون الأشكـال الظاهـرى والإيحاء بحركـة البصر بين العناصر ، يبـدو الأمر «كالتوقيف » القسرى لحالـة من التو ر ، تتساوى فيها الحركة والسكـون معا ، متمركزة فى بؤرة الصورة ، عنـد نقطة تلاقى الخطوط المتعـارضة ، وهى منطقة برغم خلـوها من العناصر تبدو نقطة صراع بين المتناقضات تضفى على الشكل مضمونا تعبيريا غنيا .

بينما نجد أن « ماتيس » فى لوحته (شكل ١٣) ، يبسط فى ملامح عناصره ، مسطحا إياهـا ، صانعا بتعدد ألـوانها وزهائها، حسـاً فيه قدر من « الفـانتزيا » الزخـرفية ، التى لاتقلل من قيمـة العمل ، قدر مـا تضفى عليـه قدرا من البهجـة والحيـوية ، وكأنما قـد تحولت العناصر الأولية إلى وسائط، يستخدمها فى توليف حركة إيهامية لاتنقطع، ينتقل فيها البصر من نقطة تجميع ، تقع أعلى مركز الصورة الهندسى تماما إزاء عديد من الدوائر المتجاورة فى تزاحم، والمستوحاة من أشكال التفاح ، ليهبـط عبر أقواس رئيسية ثلاثة ، تصنعها أشكـال الزهـور فوق قطعـة القماش المسطحة ، حتى يـرتطم بمساحـة من لون مغايـر، فيعود نحـو بؤرة الصورة « سلـة التفاح » ثانيـة ، منجذبـا لأعلى بتلك الخطوط الرأسية المتكررة فى خلفية الصورة .

وهكذا ، عن طـريق تقسيم السطح إلى مساحتين رئيسيتين بخط قـوسى ، هو حـافة المنضـدة ، ثم شغل المسـاحتين المتـوالـدتين بمنطقين مختلفين، حيث المساحـة العلـويـة يشغلها خطوط رأسية ذات طابع هندسـى ، بينما المساحة السفلى تمتلئ بالأقواس والنقاط التى تصنعها الزهور ، ثم تجمع هذا وذاك عند المركز فى دائرة تجمع بينهما فى اتساق ودون تناقض (شكل ١٤)، نجد أنه استطـاع خلق حالة من الحيويـة، عن طريق ذلك التجمع والانتشار المتتالى الذى يحدثه تنظيم وصياغة الأشكال معا .



انظر اللوحة الملونة شكل (١٣)



شكل (١٤)

ويتناول « بيكـاسو » فى لوحتـه (شكل ١٥) الموضوع كـوسيط فحسب ، لخلق بناء مستحدث ، متراكب العناصر ، التى تصنع بتراكبها ، حركة إيهامية متصاعدة ، يتحرك فيها البصر ، بدءا من كتلة المائدة المائلة فى أسفل الصـورة ـ وهى تعد مركز جذب للبصر لكتلتها الضخمة نسبيا وقتامتها ــ ثم يتصاعد فى قوس ضخم عبر العناصر المتراكبة حتى يصل إلى أعلى الصورة ، حيث يتشتت عن طريق مثلثات عديدة تؤلف الزهور وتتجه فى اتجاهات متعددة ، ليعاود رحلته من جديد .

ومن ذلك التكدس والانتظـام فى حركةمتصاعـدة يولد التعبير ، بقدر يظل فيـه قابعا خلف غرابـة التركيب ، بل وتوزع الأهميـة على الأشكال كلها ، ممـا يجعلها تبـدو كما لو كانت قوسية ضخمة متماسكة ، تنمو لأعلى فى جهـة اليسار من اللوحة ، مخلفة فراغا فى الجهة اليمنى ، كى تتحـاور معه فيما يشبه « الشقـاوة » ، حيث تلامسه بـذؤابات ، مجرد ملامسـة دون اقتحام ودون انسحـاب أيضا (شكل ١٦) ، وكأنما قـد تحولت العناصر الأولية ، إلى كائن ضخم موحٍ بتعبير حى .

وهكذا ، نجـد أن « الموضوع » المطروح قـد تحول عن طريق التنظيم والصياغـة لدى كل منهم إلى « شكل ومضمـون » معـا ، مختلفين من فنـان لآخـر ، وفق منطق التنـاول وأسلوب الأداء لكل منهم .



شكل (١٥)



شكل (١٦)

الباب الثاني
بناء العمل الفني عند بيكاسو

الفصل الأول

العناصر والروافد

استطاع « بيكاسو » أن يصيغ لنفسه ، على مدى سنوات إنتاجه الفنى ما يسمى «بالموجز الشكلى » أى تلخيص الخبرات البصرية فى رموز تجريدية مقتصدة ، يسهل إعادة استخدامها ، بل وصياغتها داخل بناءات متجددة باستمرار ، محققا بذلك « نسقا » تشكيليا خاصا ، وهو ما نسميه « بالأسلوب الخاص » فى التناول . أوروح ـ الفنان وتفرده .

وذلك « الموجز الشكلى » أو « النسق » يأتى عن ذلك التجريد البليغ لمخزونات الرؤية بحيث يبدو الشكل لديه وكأنما قد فقد صلته بالأصل ، وتوالدت منه أشكال جديدة داخل عوالم جديدة ، هى محصلة خبراته ، ولغته الخاصة المتفردة ، حتى وإن ظلت وسائطه مرتبطة بملامحها كما هى فى الطبيعة ، أو تحورت إلى هيئات مختلفة تماما عن أصولها الطبيعية . لأن « التجريد » هنا يعنى « التجريد من المباشرة والارتفاع فوقها نحو الأعلى والأكثر بلاغة فى التعبير والاتساق معا ، ـ وليس مجرد التبسيط الهندسى للأشكال أو إفقادها ملامحها كما هو شائع .

وإذا كان « بيكاسو » قد استطاع تحقيق أسلوب خاص متفرد ، ليس داخل نطاق الفن الحديث فقط ، وإنما داخل تاريخ الفن كله ، فذلك يعود إلى عوامل عديدة ، أهمها الوعى بالأدوات وامتلاك ناصية الأداء الأكاديمية العالية والوعى بمعطيات التراث الفنى الإنسانى بشكل عام ، والوعى بإيقاع العصر وروحه ومتغيراته المتعددة .

وذلك « الوعى » قد أتاح له قدرا كبيرا من (الاستبصار) جعله « يستشرف » التجربة الفنية التالية دائما ، أثناء ممارسته للتجربة الحالية ، وهكذا ظلت التجارب والمهارسات تنمو وتتبلور وتفصح ، حتى شكّلت ذلك النتاج الغنى الضخم المتفرد الذى خلّفه .

ولا شك أن تجربة « بيكاسو » قد انبنت على درجة من الصدق مع النفس ، والحرية فى التعبير جعلت نتاجـه يحمل قدرا عـاليا من الحس الإنسانى ، بـرغم الإغراق أحيـانا فيما يشبه اللعب الفانتـزى ، بجوار ما يتسم به من تنـوع هائل ، بل وتباين شديـد أحيانا بين نتاج فترة ونتاج الفترة التالية لها مباشرة ، أو انتقاله من الالتزام بمظهر الأشياء فى الطبيعة مرة وتحويره لذلك المظهر بدرجة أقرب إلى التشويه مرة أخرى فى نفس الفترة تقريبا .

أى إنه لم يتوقف إزاء منطق تأليفى أو أدائى بعينه ، وإنما بدا الأمر لديه كسلسلة متتالية من المغامرات الاستكشافية ، متسلحا بامتلاك الأدوات والوعى بلغة الشكل ، مما أسفر دائما لديه عن نتاج جديد ومؤثر بل ومتفرد معا .

والواقع أن تلك الجدة وذلك التفرد لم يأتيا هكذا بالمصادفة ، وإنما جاءا نتاجا للبحث المستمر الـواعى فيما خلفه تاريخ الفن من معطيـات ، وما أسفرت عنه تجاربـه البحثية فى الشكل من نتائج ملتزما أثنـاء ذلك إلى حد كبير ، بمعنى أن الفن يأتى من الطبيعة كمثير أولى ، يتحول بعد المرور على ما يبدو فى المعمل الداخلى إلى عنـاصر جديدة تؤلف بناءات جديدة .

واستلهامات الطبيعـة لدى « بيكاسو » تبدو أشـد ما تكون وضوحـا فى عناصر أربعة رئيسيـة شكلت فى مجملها أهـم روافد الشكل لـديـه ، وهى الإنسـان والثور والحصـان والطبيعة الصامتـة ، حيث بدت أربعتها قاسما مشتركا فى معظم ما قـدمه من نتاج ، مهما تباينت مـلامحه النهائية أو اختلفت . يتنـاولها فى حريـة تأليفية ، ليسقط عبرها تصـوراته (للشكل) دون تقيد بمـلامحها الأولى أو انسجان فى هيئـاتها فى الطبيعة ، لأنها لديـه تبدو كمثيرات أوليه فحسب ، لايهم بعد ذلك أن تبقى بمـلامحها أو تتغير كلية ، لأن الهام هنا هو « الشكل » النهائى ببنائه المحكم .

وإذا كانت الطبيعة ، قـد شكلت الرافد الأول فى تجزبته الفنية ، فإن هنـاك رافدا آخر لايقل أهميـة عن الطبيعة ، بل قـام بدور هام فى تشكيـل ملامح تجربته فى مجملهـا بشكل عـام . ذلك هـو استفـادتـه الـواعيـة ، بشكل مبـاشراً وغير مبـاشر ، من التراث الفنى الإنسانى بشكل عام . بدرجة جعلته يقوم أحيـانا بنقل منطق البناء والتركيب لدى عديد من الفنـانين السـابقين ، ولكن بعـد تحويل الشكل ، إلى مـا يتـوافق وأسلـوبـه التأليفى الخاص . وقد ساهم ذلك بشكل واضح وهام فى بلورة تجربته الفنية ، بل وجمعها للعديد من الرؤى والتراكيب والتأليفات الشكلية التى لا تنتهى .

فها هو ذا مع مطلع القرن العشرين ، ومع مجيئه للمرة الأولى من أسبانيا موطنه الأول إلى باريس، بؤرة تجارب الفن الحديث آنذاك، وبعد أن كان قد اجتاز فترة التدريب الأكاديمية وتطويع اليد المنفذة والسيطرة عليها كما هو واضح في (شكلى ١٧ ، ١٨) ، نجده يلتقى بنتاجات « تولوز لو تريك » ذات الغنى الإيقاعى الذى يحدثه الخط الرشيق المشحون بالحيوية والذى يؤلف أشكالا إنسانية ذات ملامح تعبيرية ، فيتأثر بها ، بشكل مباشر تقريبا (أشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) ، منتقلا عبر ذلك التأثر إلى أولى مراحل إنتاجه المتميزة ، التى سميت بعد ذلك بالمرحلة الزرقاء ، وفى العام التالى ١٩٠١ ، يقدم صورة شخصية (شكل ٢٣) بدت مستلهمة من لوحة « تيتسيانو » (شكل ٢٤) من حيث البناء العام والملامح حيث تبدو الملابس قاتمة بلا تفاصيل ، والخلفية فاتحة ، وحتى مكان الوجه فى اللوحة واللحية والشارب والنظرة ، مع فارق التناول الأدائى بين كليهما بالطبع .



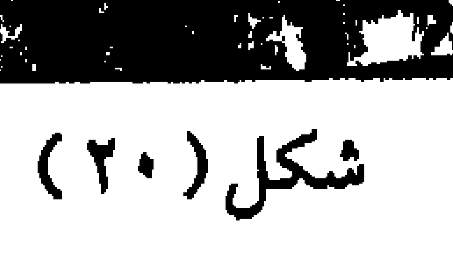
شكل (١٧)



شكل (١٨)



شكل (١٩)



شكل (٢٠)



شكل (٢١)



شكل (٢٢)



انظر اللوحة الملونة شكل (٢٣)



انظر اللوحة الملونة شكل (٢٤)

وفى عام ١٩٠٢ ، تبدأ ملامح فترته الزرقاء فى التبلور عن طريق تأثره بشخوص «الجريكو » المستطيلة وألوانها المشربة بزرقة تراجيدية ، حيث يبدو متأثراً فى لوحته (شكل ٢٥) التى يصور فيها امرأتين ساكنتين تحمل ملامحها قدرا من التعبير الحزين المتوافق ، وتلك القتامة التى يسبحان فيها ، بلوحة « الجريكو » (شكل ٢٦) التى قدم فيها نفس التكوين والحس العام تقريبا .

وفى عام ١٩٠٤ يتأثر بلوحة « ديجاه » الكواءة (شكل ٢٧) ، فيقدم نفس الفكرة ونفس وضع السيدة وحركة يديها ، (شكل ٢٨) منتقلا أثناء ذلك إلى ما سمى بالمرحلة الوردية فى تجربته ، التى زهت فيها ألوانه ، وتخلص أثناءها من الحس المأساوى الذى غلب على مرحلته السابقة .

وفى نفس الفترة نجده يتأثر بلوحة « ليوناردو دافنشى » صبى وحصان (شكل ٢٩) فيقدم فى عام ١٩٠٦ عملا مشابها من حيث التناول والملامح ، بل والحس العام (شكل ٣٠) .

وفى نفس العام ١٩٠٦ ، يبدأ تغييرا كبيرا وهاما فى مفهوم التناول والبناء فى تجربته الفنية ، حيث يقدم مجموعة أعمال يبدو فيها وقد تأثر بملامح الشخوص النحتية الايبيرية[1] القديمة بملامحها الجامدة ، (شكل ٣١) لعل أبرزها صورة جرتوود شتاين (شكل ٣٢) وكذلك صورته الشخصية (شكل ٣٣) ثم (شكل ٣٤) ، التى تبدو ملامحها أقرب ما تكون فى جمودها وتحور العينين والحاجبين والأنف والفم إلى خطوط صريحة قوسية ، شبها بملامح وجوه التماثيل النحتية الايبيرية (شكل ٣٥) .

وقد كان لذلك التأثير دور كبير ممهد لتأثره بعد ذلك بفن أكثر فطرية وغنى فى التعبير هو النحت الأفريقى ، حيث نجده فى عام ١٩٠٧ يقدم مجموعة أعمال يبدو فيها متأثرا بملامح النحت الافريقى (شكل ٣٦) ، لعل أهمها لوحتا الراقصة (شكلا ٣٧ ، ٣٨) اللتان مهدتا ، لما قدمه بعد ذلك فى لوحته الهامة « نساء أفينيون » ، التى بدأ التحضير لها

---

(١) ايبيريا : شبة جزيرة أسبانية تعود إلى ما قبل عصر الرومان .

بما يشبه البحث فيما قدمه « سيزان » من منطق بنائى للأشكال ، حيث نجده فى نفس العام ١٩٠٧ ، يقدم تصورا أوليا لها (شكل ٣٩) مشابها لما قدمه سيزان قبل ذلك عام ١٨٩٧ (شكل ٤٠)

ومن منطق البناء الهندسى للأشكال لدى سيزان ، وملامح التحوير التعبيرى الحاد فى النحت الافريقى كما فى الأشكال (٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) وكذلك متأثرا بحدة التعبير لدى الوحشيين[1] ، نجده يؤلف أولى لوحاته الهامة والمؤثرة فى تاريخ الفن الحديث ، وهى « نساء أفينيون » ، التى قدم فيها « رؤية » واعية بمعنى العلاقة بين « التركيب البنائى » والتعبير » و « حرية التأليف » وصولا إلى « لغة » شديدة الحيوية وشديدة الخصوصية معا . محققا بذلك أولى خطوات الفن التكعيبى ، الذى غير كثيرا فى مفهوم التناول والتركيب والبناء فيما أتى بعده خلال القرن العشرين . فالأهمية هنا للفن التكعيبى ليست لما خلفه من أعمال لأنها كثيرا ما بدت « كاللعب العبثى » ، أو التحليل العقلى للأشكال بهدف التحليل فحسب ، وكثيرا أيضا ما جاءت باردة ، غير قادرة على الاستمرار كلغة مؤثرة ، وإنما الأهمية فيه ، تكمن فيما أرساه من « وعى » بأهمية البناء وحرية التحوير، بهدف الوصول إلى شكل قوى متماسك للعمل الفنى، راسخ حتى وإن جاء تعبيرا عن الرقص . التكعيبية إذن التى قدمها تكمن أهميتها فى «الدور الهام» وليس «القيمة » ، والدور المؤثر هنا قد أضفى قدرا ضخما من الأهمية على الأعمال التكعيبية الأولى، ربما فاقت أحيانا أهمية التفرد وغنى الشكل فيها .

وفى الفترة من عام ١٩٠٧ وحتى عام ١٩١٨ ، ينشغل بيكاسو كلية فى بلورة ملامح التكعيبية وإرساء معطياتها للشكل ، ثم الخروج منها بنتائج فى البناء والتأليف متخطيا مجرد التحليل الهندسى للأشكال نحو التأليف الحر الذى يمتزج فيه التعبير بهندسة البناء التركيبى .

---

(١) اتجاه فنى ظهر فى نفس الفترة بزعامة ماتيس وكان للون الساخن الشديد التناقض دور هام فيه .



شكل (٢٥)



شكل (٢٦)



شكل (٢٧)



شكل (٢٨)



شکل (۳۰)



شکل (۲۹)



شکل (۳۱)



شكل (٣٢)



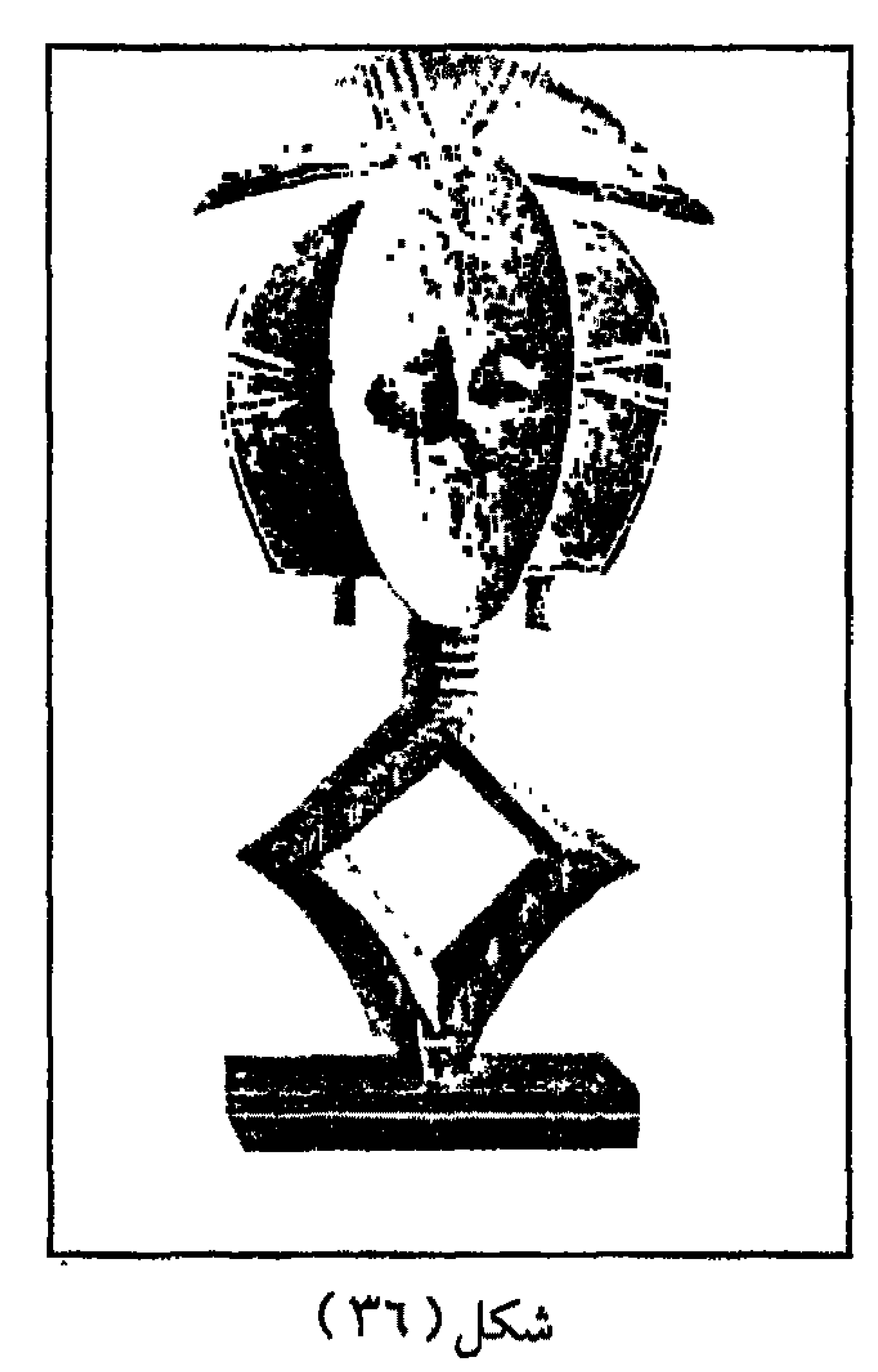
شكل (٣٣)



شكل (٣٤)



شكل (٣٥)



شكل (٣٦)



شكل (٣٧)



شكل (٣٨)



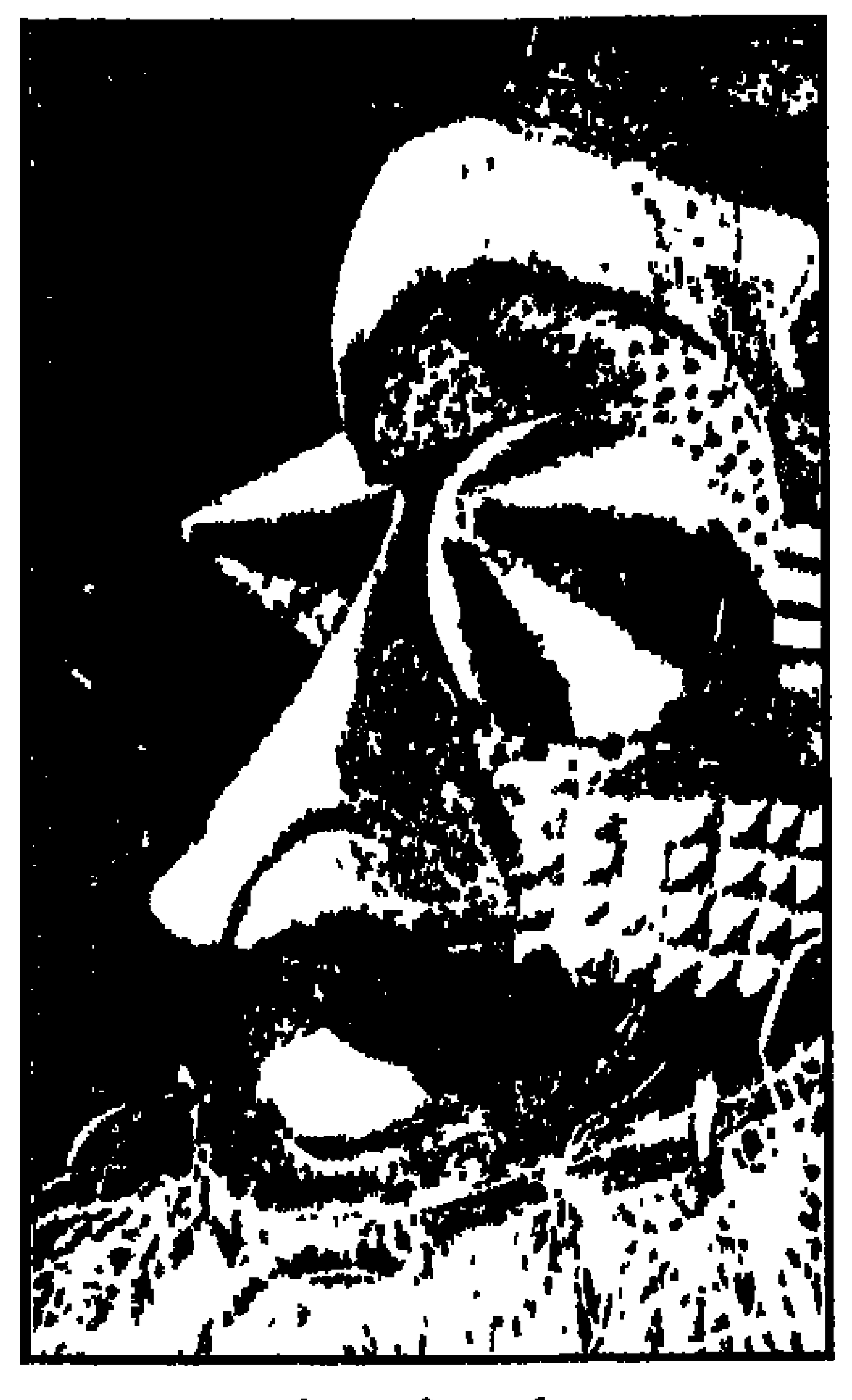
شكل (٣٩)



شكل (٤٠)



شكل (٤١)





شكل (٤٢)



شكل (٤٣)



شكل (٤٤)



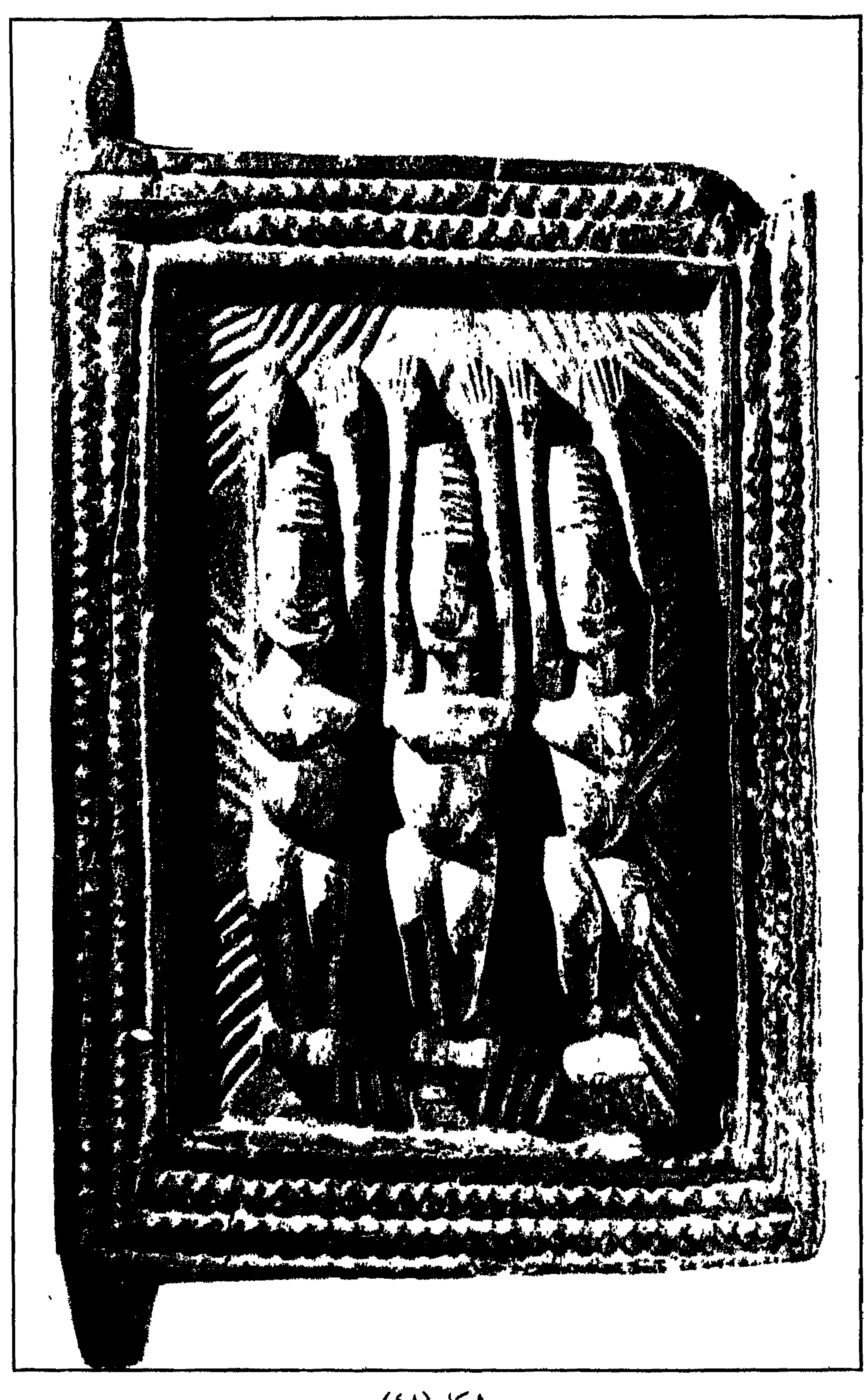
شكل (٤٥)



شكل (٤٦)



شكل (٤٧)



شكل (٤٨)





شكل (٤٩)



شكل (٥٠)

وربما بحثا عن مخارج من قيود الهندسة التصميمية وتلمسا لأساليب جديدة (لإنماء التجربة) يعود ثانية للشكل الإنسانى كما هو دون تحوير ، يداعبه عن طريق البحث فيما خلفه السابقون ، حيث نجده فى عام ١٩١٨ يقوم بما يشبه « المذاكرة » للوحة « آنجر » (شكل ٤٩) ، ليقدم رسما مشابها وبنفس منطق التناول (شكل ٥٠)

وفى عام ١٩٢١ ، يستلهم لوحة « بوسان » (شكل ٥١) فى عمل لوحته الهامة «ثلاث نساء عند النبع » (شكل ٥٢) ، مبلورا فيها أبحاثه فى ملامح الفن الكلاسيكى الإغريقى التى أسفرت لديه بعد ذلك عن نتاجات متميزة بملامح شخوصها الضخمة وهدوء حركتها واتزانها .

كما يبدو فى لوحته التى قدمها عام ١٩٢٣ (شكل ٥٣) المستلهمة من تمثال براكستيل الإغريقى (شكل ٥٤) .

وبعد أكثر من عشر سنوات ، نجد « بيكاسو » يعود للكلاسيكيات الممجدة للشكل الإنسانى ثانية ، سواء كانت فنونا إغريقية ورومانية ، أو فنونا مستلهمة منهما كما فى الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر ، ولكنه يعود هنا مستوحيا إياها بأسلوب مختلف، أكثر تحررا وتعبيرية بل وغرابة أحيانا .

ففى (شكل ٥٥) نجده يستلهم لوحة « دافيد » « موت مارات » (شكل ٥٦) فى عمل تركيبة جديدة أكثر حيوية فى البناء وإن تميزت بقدر من السخرية المريرة المنعكسة عن ملامح الشخوص تختلف عن ذلك الحس المأسوى فى لوحه دافيد .

وفى عام ١٩٣٧ نجده يقوم بعملية « جمع » واع لعديد المصادر فى تركيبة حيوية غنية سفرت عن لوحته « الجرنيكا » التى تعد أهم أعماله على الإطلاق ، إن لم تكن أهم نتاجات الفن الحديث أيضا خلال القرن العشرين .

فنجده فى (شكل ٥٧) وهو تفصيل من « الجرنيكا » يستلهم وجه تمثال أفروديت (شكل ٥٨) للنحات الإغريقى « براكستيل (٤٥٠ ق . م) .

وكذلك يستلهم بساطة التحوير فى ذلك الوجه الإغريقى (شكل ٥٩) ، مازجا كليهما فى توليفة شكلت ملامح العديد من شخوصه بعد ذلك .

وفى تفصيل آخر من « الجرنيكا » (شكل ٦٠) ، يستلهم رسما لآنجر (شكل ٦١) وكذلك تفصيل من لوحة لروبنز (شكل ٦٢) فى تصوير شكل لمحارب ملقى على الأرض .

وفى تفصيل آخر من نفس اللوحة (شكل ٦٣) نجده يستلهم رسما آخر لآنجر (شكل ٦٤) وتفصيلا من لوحة « دافيد » (نساء سابين) (شكل ٦٥) فى تصوير حركة الاستغاثة وامتداد الذراعين لأعلى .

وفى (شكل ٦٦) نجده يستلهم إيقاع الحركة التعبيرية فى تمثال « برنينى » (شكل ٦٧) وتدفقها مائلة لأعلى .

وفى (شكل ٦٨) يبدو فى تفصيل آخر من نفس اللوحة وقد استلهم حركة الذراع وشكل رأس المرأة فى لوحة « ديلاكروا » (شكل ٦٩) وكذلك شكل رأس المرأة فى رسم لآنجر (شكل ٧٠) ، حيث نجد أن الرأس فى اللوحات الثلاثة . يأخذ شكلا كمثريا واحدا تقريبا يتميز فى هيئته بالاندفاع من اليمين لليسار كما فى (شكل ٧١) .

وفى (شكل ٧٢) وهو أحد الرسوم التحضيرية « للجرنيكا » ، يبدو وقد استفاد من ذلك التفصيل فى لوحة « دافيد » نساء سابين (شكل ٧٤) .

ولم يقتصر الأمر على التفاصيل ، وإنما تعداها نحو التكوين العام وإيقاع حركة الأشكال فيه ، حيث يبدو وقد استفاد من ذلك التكوين المثلثى الذى تنبنى عليه لوحة «ديلاكروا » الحرية تقود الشعب » (شكلا ٧٥ ، ٧٦) وكذلك تدفق الضوء من رأس مثلث إيهامى أعلى لوحة « الجريكو » منظر من توليدو (شكلا ٧٧ ، ٧٨) كما يبدو فى لوحته « جرنيكا » (شكل ٧٩) ، وقد أقام البناء على مثلث رئيسى فى منتصف اللوحة ، ثم جعل من شكل العين فى أعلاها بؤرة لإشعاع خطوط وهمية هابطة لأسفل رابطة للعناصر بشكل إيهامى .

وهكذا تبدو « الجرنيكا » كعمل جمعى لعديد الخبرات المستقاة من مصادر متنوعة تذوب معطياتها فى تركيبة جديدة متسقة ومتفردة .

وبعد « الجرنيكا » بما يقرب من عشرات السنوات ، تتحول استفادات « بيكاسو » من نتاجات السابقين إلى ما يبدو كالشحذ للذهن ، واستكشاف طرق ومسالك جديدة

بـالتنويع على عـديـد من التراكيب المتسقة لفنـانين ضخـام ، دون انسجان فى معطيـات الشكل لديهم ، ودون توقف إزاء ملامحه ، حتى وإن قام بالنقل تماما عنهم .

فهـا هوذا فى عـام ١٩٤٤ يقـوم باستلهـام لوحـــة « بـوسان » (شكل ٨٠) بنفـــس تكوينها وبنفس حركـة شخوصها وحتى بنفس توزيعات الضوء والظـل فيها، فى لوحته (شكل ٨١) التى لا تنبنى على تصويـر موضـوع كما عند « بوسـان » وإنما تقوم على صنع إيقاع حيوى بين عديـد الشخوص المحورة والمتداخلة فى حيويـة ، بحيث تصبح اللوحة كحوار بين حركة الخط المؤلف للأشكال ، وتناثر الفاتح فى نقاط تبادلية مع القاتم بشكل حيوى .

وفى عام ١٩٤٩ يقوم بـاستلهام لوحة « كراناخ » (شكل ٨٢) فى عمل عـدة لوحات بـدت كالتنـويعات على شكل أسـاسى ، هو نفس الشكل لـدى « كرانـاخ » مع تغيير فى أسلوب التناول الأدائى من لوحة لأخرى .

ففى الوقت الذى يقـوم فيه « كراناخ بتصويـر سيدة وطفل بشكل أقرب إلى التسجيل الأكاديمى، نجد بيكاسو فى (شكل ٨٣) يقوم بـاستخدام الخط الرشيق الحيوى الناحل بعد غلظة ، والمرتعش واهيا تارة ، والصريح الواضح أخرى ، فى تصوير شخوصه التى تبدو هنا كوسائط فحسب ، لصنع حالة من الاستمتاع بحركة الخط وحيويته .

ونفس الأمر تقريبا فى لوحتـه (شكل ٨٤) ، مع فارق إضفاء قدر أعلى من التغيير فى اللمسات بحيث أصبح الشكل أكثر تعبيرية وحدة .

ونفس الأمـر تقريبـا نجده فى لـوحته (شكل ٨٥) مع فـارق الميل هنا لصنع تكـوين متماسك ، بدا فيه التناول الأدائى أكثر هدوءا وأشد تحورا .

وفى عام ١٩٤٩ ، يستلهم بسـاطة التركيب وفـانتازيا الشكل الـزخرفى ، بل ورشـاقة الخط المؤلف لملامح الشكل فى لـوحـة « ماتيـس » (شكل ٨٦) ، لعمل لوحـة مشـابهة تقريبا (شكل ٨٧) .

وفى عام ١٩٥٠ ، يقـوم باستلهـام لوحـة « كوربييـه » (شكل ٨٨) فى عمل تـركيبة متشـابهة من حيث التكويـن ، ولكنها مختلفـة تماما مـن حيث تناول الشكل والأداء معـا (شكل ٨٩) مقتربـا فيهـا من حيـث الأداء ومنطق حـركـة الخطـوط ومـا تحصره من مســاحات، من منطق التناول الأدائـــى لـدى « بول كلى » (شكل ٩٠) حيث نجده يملأ الســطح بخطـــوط منحنية ومنكسرة قـائمة ، تحيطها خطوط فـاتحة وهكذا كما فى (شكل ٩١) .



شكل (٥١)



شكل (٥٢)



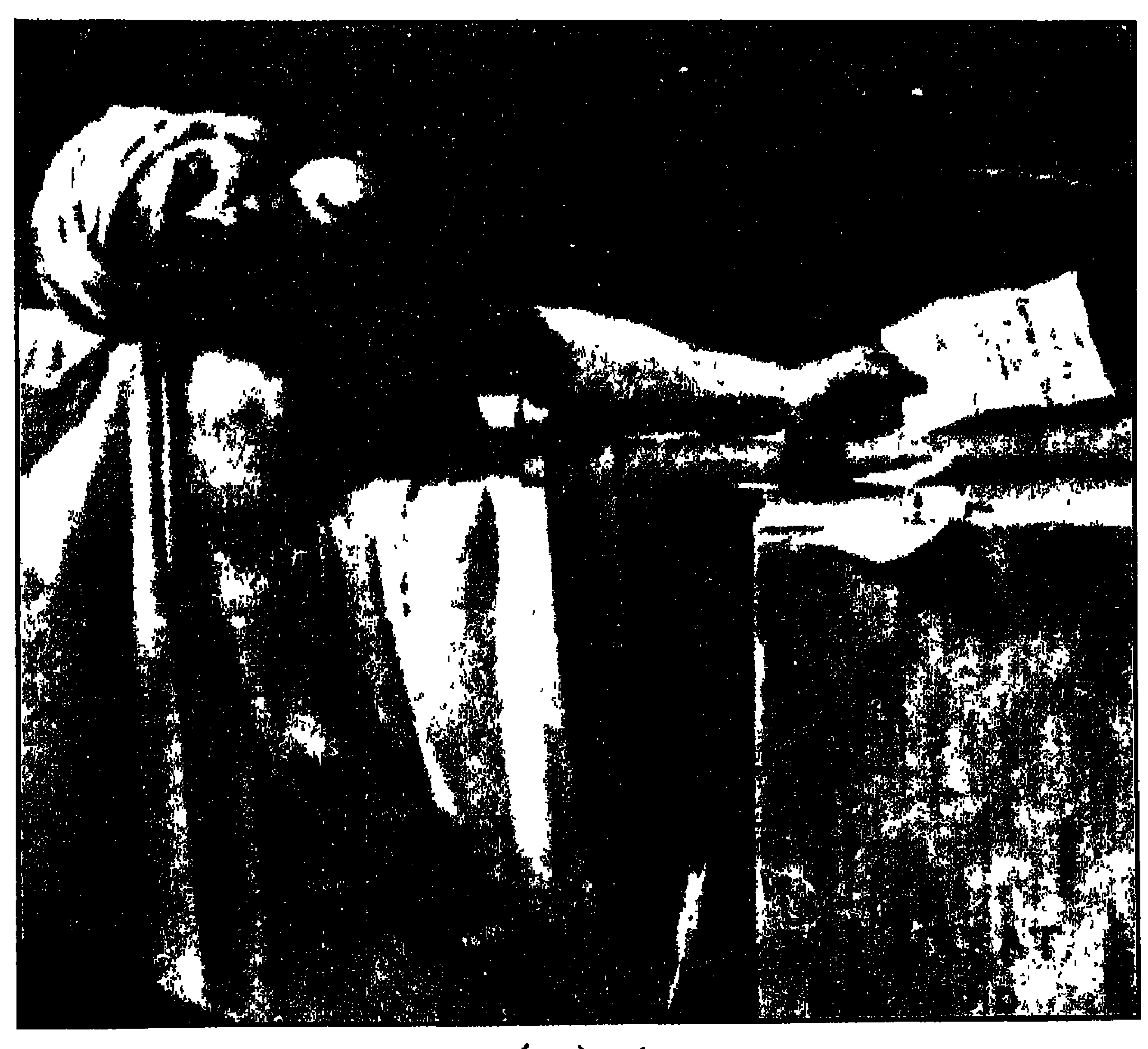
شكل (٥٣)



شكل (٥٤)



شكل (٥٥)



شكل (٥٦)

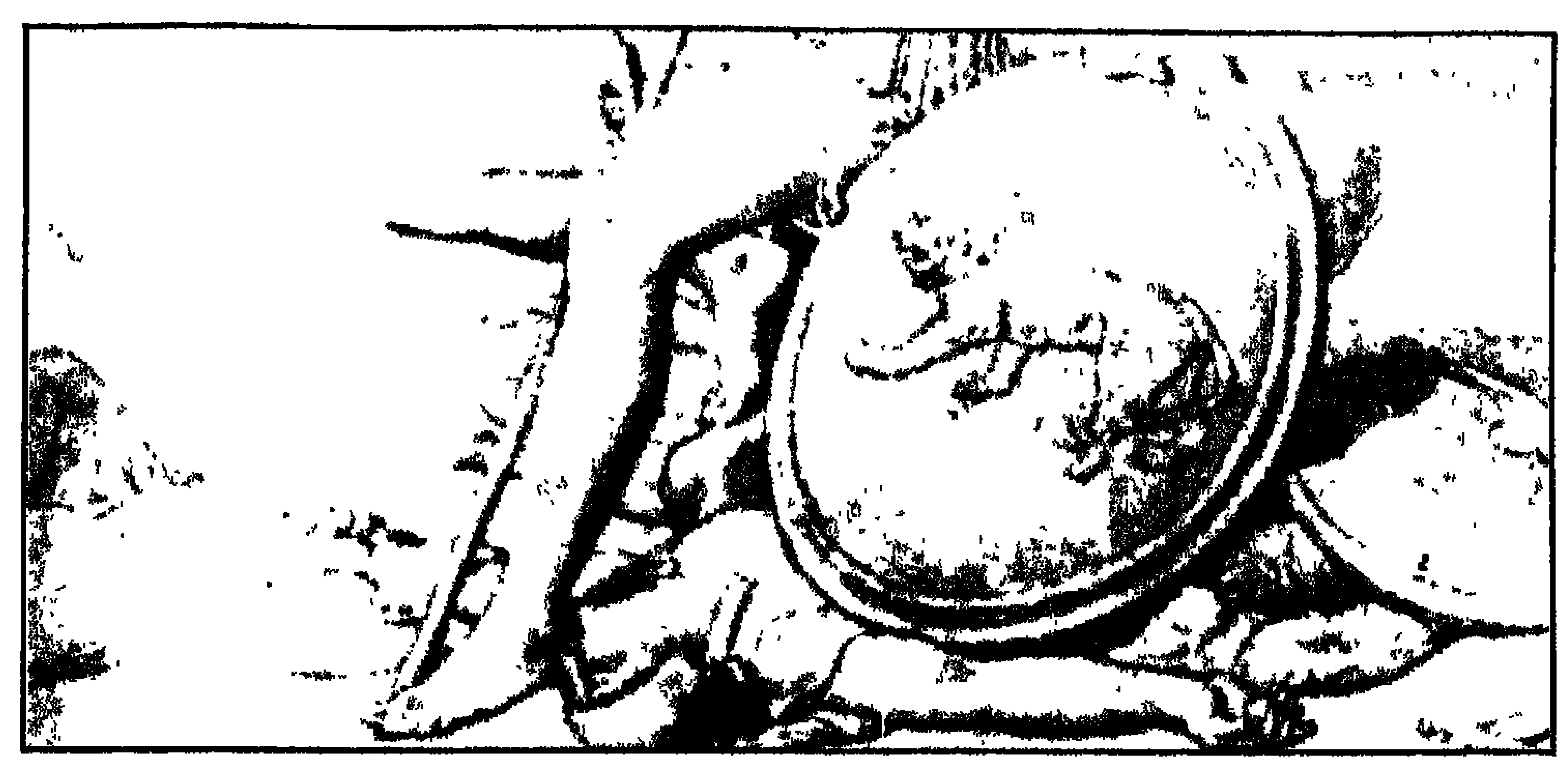


شكل (٥٧)

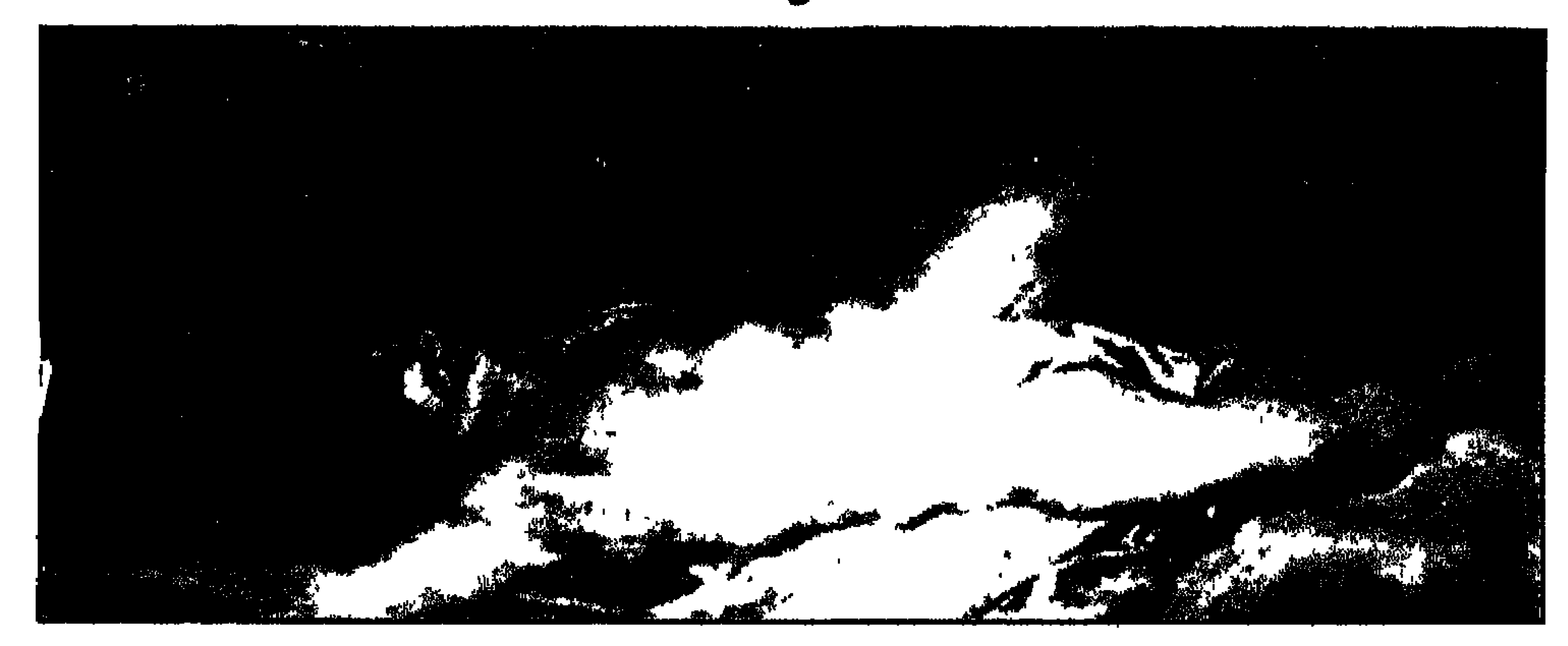
شكل (٥٨)

شكل (٥٩)

شكل (٦٠)



شكل (٦١)



شكل (٦٢)





شكل (٦٣)



شكل (٦٤)



شكل (٦٥)



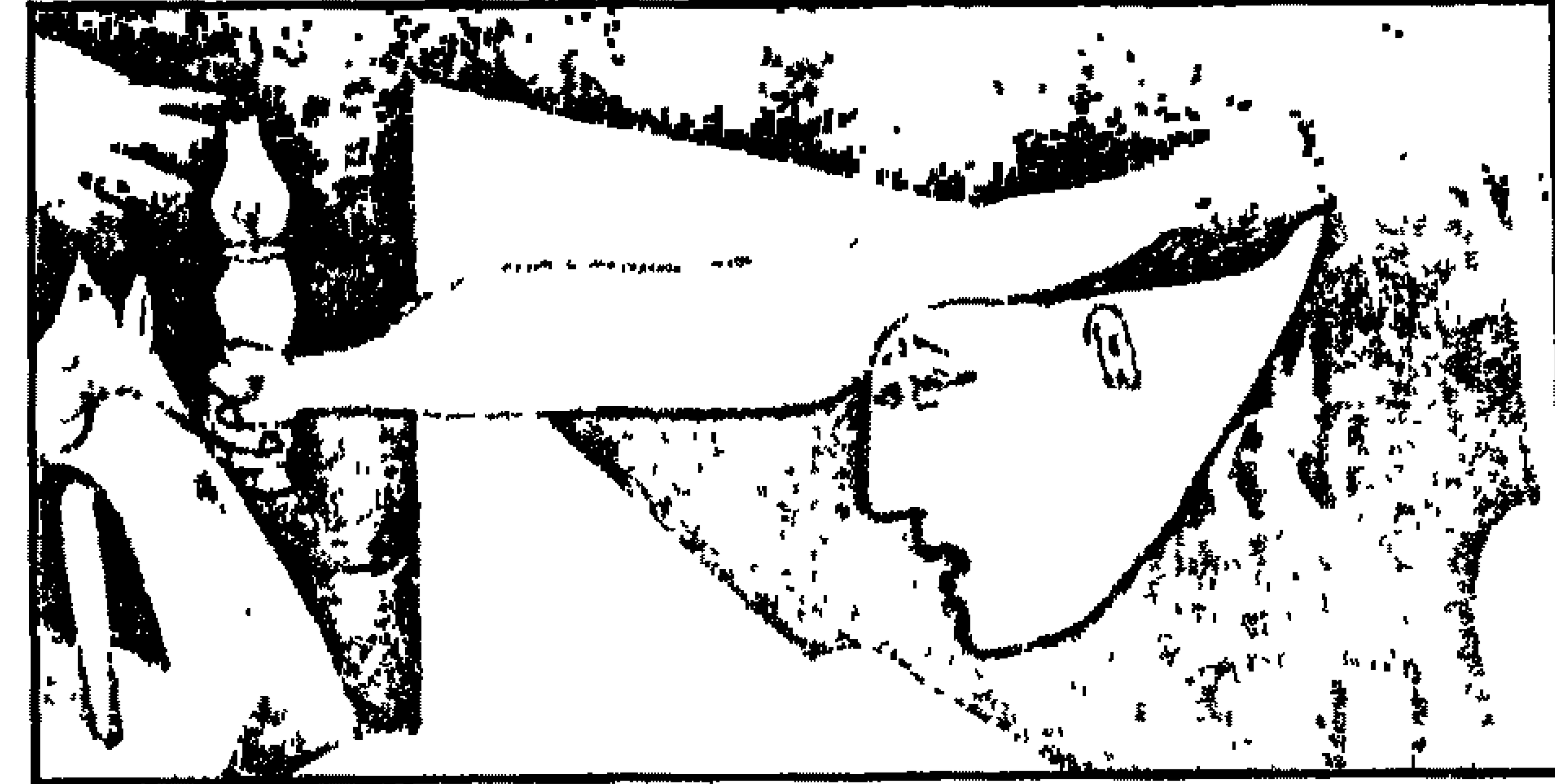
شكل (٦٦)



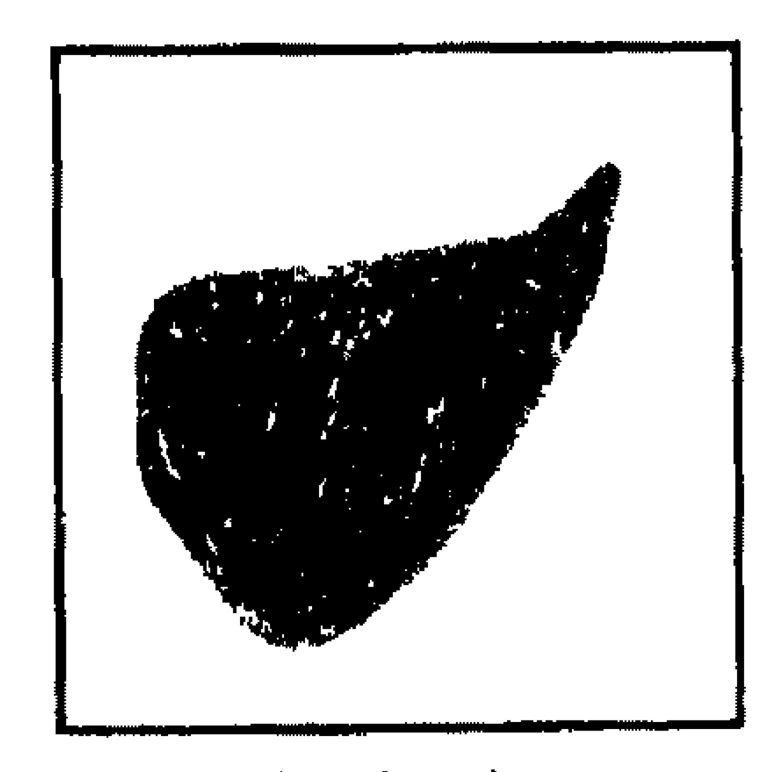
شكل (٦٧)



شكل (٧٠)



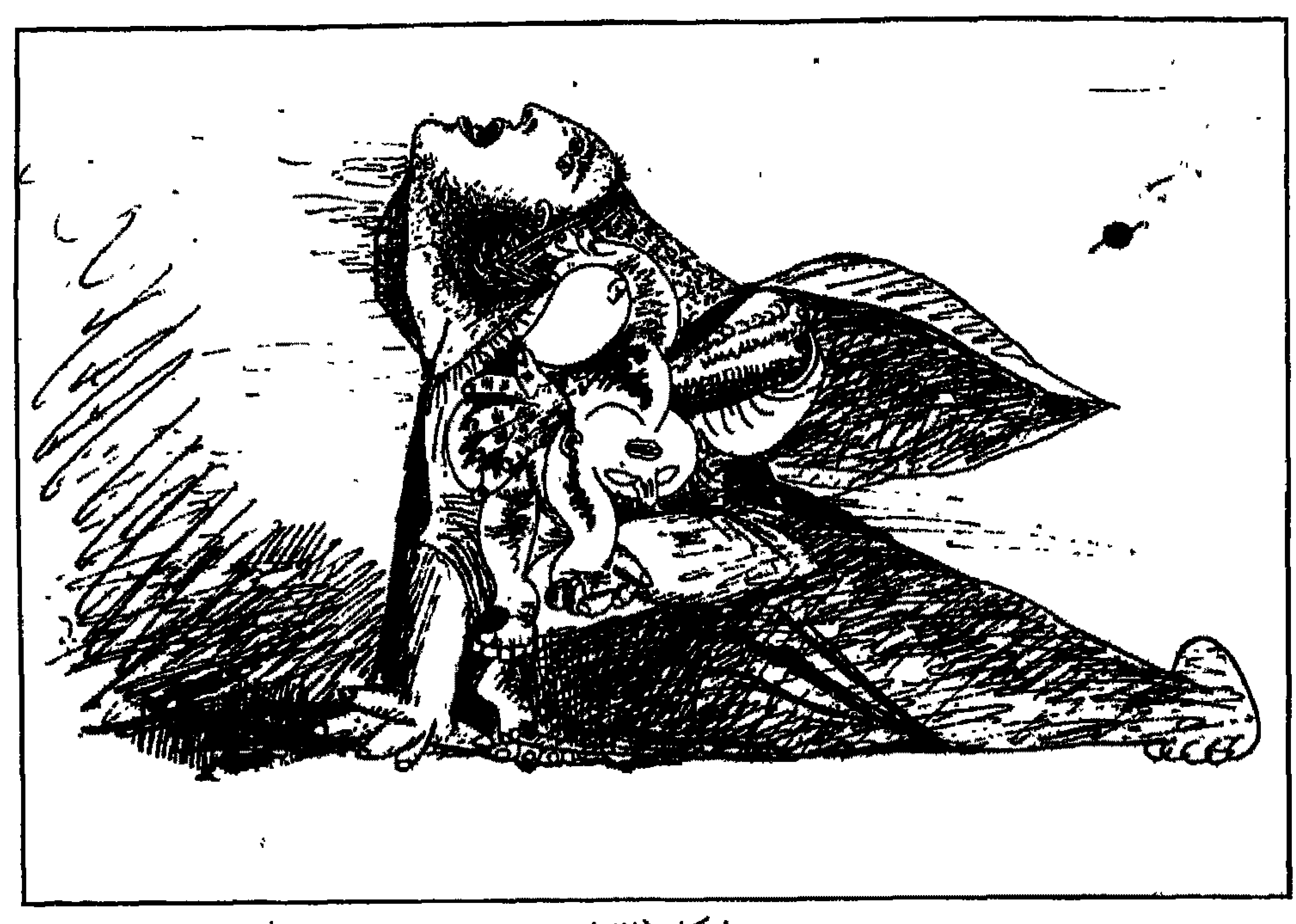
شكل (٦٨)



شكل (٧١)



شكل (٦٩)



شكل (٧٢)



شكل (٧٤)



شكل (٧٥)



شكل (٧٦)



شكل (٧٧)



شكل (٧٨)



شکل (۷۹)



شکل (۸۰)



شکل (۸۱)



شكل (٨٢)



شكل (٨٣)



شكل (٨٤)



شكل (٨٥)



شکل (۸۶)



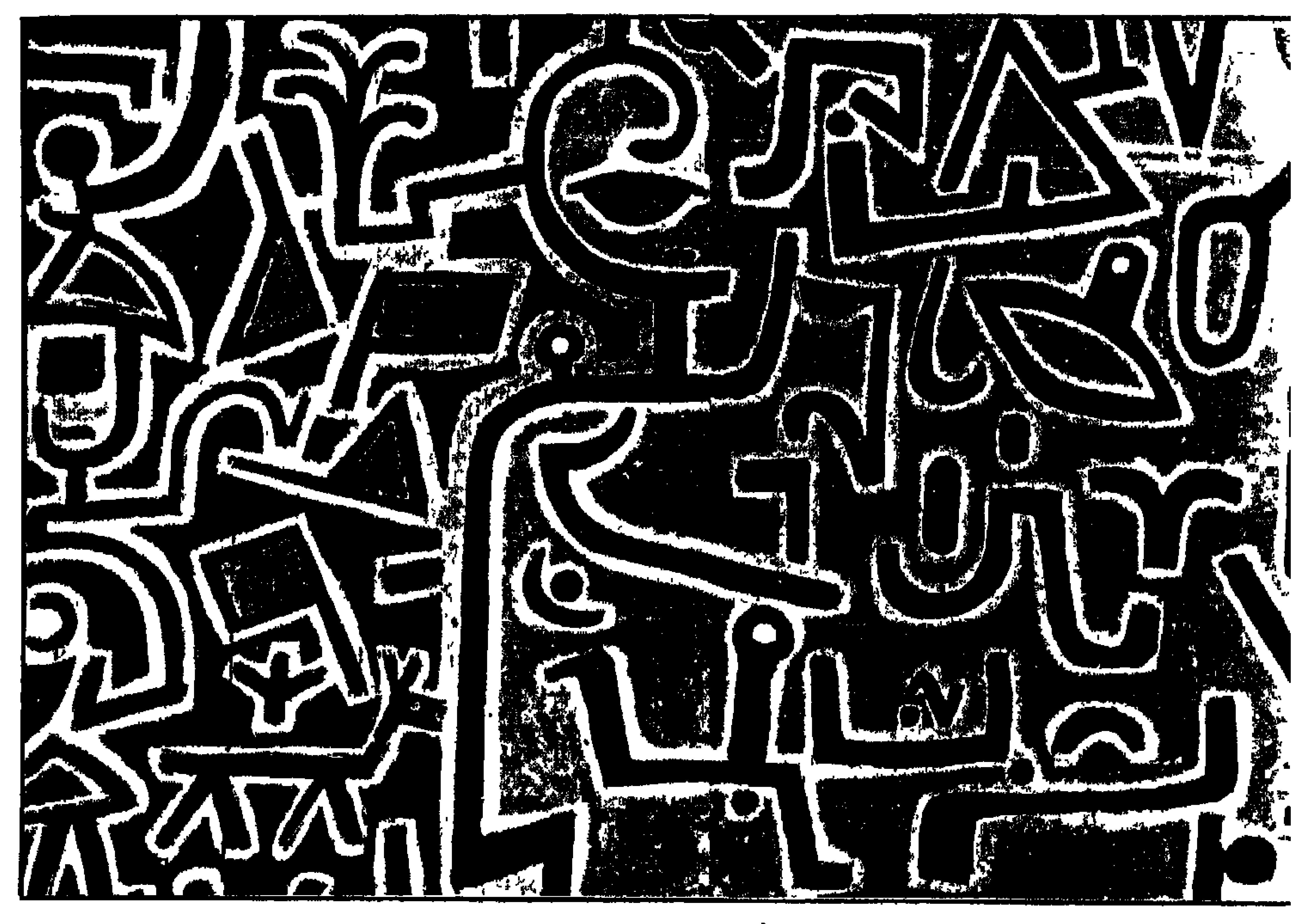
شکل (۸۷)



شکل (۸۸)



شکـل (۸۹)



شكل (۹۰)



شكل (۹۱)

وفى نفس العــام ١٩٥٠ ، وبنفس منطق الأداء ، وأسلـوب التحــويـر فى مــلامح الأشكـال نجده يستلهم لـوحة « الجريكـو » (شكل ٩٢) فى عمل تـركيبة خـاصة جـدا (شكل ٩٣) فقد فيها الأصل ملامحه ، وتحول إلى مثير تكوينى فحسب .

ونفس الأمـر أيضـا فى لـوحتـه المسماة « مـأسـاة كـوريـا » (شكل ٩٤) ، حينما قـام باستلهـام لوحـة « جويا » (شكل ٩٥) المسماة « ٣ مـايو » ، حيث استفـاد من التكوين العام ، وحس الهجوم والسلبية بين أشكال الجنود المسلحين والعزل من النساء .

وفى عام ١٩٥٥ يتنـاول لوحـة « ديلاكروا » (نســاء من الجزائر) (شكل ٩٦) كمثير أولى، يقوم بـالتنويع عليـه فى عديـد من اللوحـات (أشكال ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠) مغيرا فى مـلامح الأشكـال وفى إيقـاع التركيب داخـل التكـوين ، بل وفى قـدر الحركـة الموحية للخطوط المتكسرة أحيانـا اللينة أحيانا أخرى .

وفى عام ١٩٥٦ ، يقوم بتصـوير منظر داخل الاستوديو (شكل ١٠١) ، يبـدو قريبا جدا من منطق تنـاول « ماتيس » الأدائى ذى الحس الـزخرفى لـوحته (شكل ١٠٢) وفى عام ١٩٥٧ يتناول « بيكاسو » لـوحة « فيلاسكيز » (شكل ١٠٣) كمثير أولى فحسب ، يقـوم بـاستلهامـه فى عـديـد من الأعمال المتباينـة من حيث التركيب والإيقـاع ومـلامح الأشكال تحمل قـدرا كبيرا من الحرية فى الأداء ، ومزاوجـات الهندسة البنائيـة العقلية ، بالأداء ذى الحس الفطرى الأقرب فى بساطته من بساطة رسوم الأطفال الفطرية (أشكال ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧) .

وفى عام ١٩٦٠ يستلهـم لوحة « مـانيه » (الغـذاء على العشب) (شكل ١٠٨) فى عمل مجموعـة أعمال تعد أهمها لـوحة (شكل ١٠٩) التى قدمهـا عام ١٩٦٠ و (شكل ١١٠) التى قدمهـا عام ١٩٦١ ، وفيهما يبدو وقـد احتفظ فقط بالتكوين العـام وأماكن الشخوص بـه ، ثم غير تماما الملامح بحيث تصبح جزءا منطقيـا فى ذلك النسيج ، الذى يبـدو كـالمزاوجـة بين فطـرية الأداء ، وحـريـة التأليف والسخـريـة فى التعبير فيها يشبـه الشقاوة .

ولعل آخر تنويعاته الاستلهامية لأعمال فنية سابقة ، هى تلك اللوحة (شكل ١١١) التى يستلهم فيها لوحة « دافيد » (نساء سابين) (شكل ١١٢) ، محورا فى التكوين العام

وحركة الشخوص ، مستفيدا فحسب من الملامح للوحة دافيد مرتفعا فوقها بذلك التعبير الحاد المنعكس عن تداخل الشخوص وتقاطعات الخطوط المؤلفة لها والموحية بتقوساتها والتفافاتها بحركة داخلية فوارة تعكس قدرا كبيرا من التعبير .

وهكذا يبدو « بيكاسو » وقد استفاد من روافد عديدة بشكل مباشر ، كما فى استلهامه لعديد من الأعمال الفنية فى عصور مختلفة ، وبشكل غير مباشر ، حينما يستلهم منطق البناء الهندسى كما عند سيزان مثلا ، ورشاقة الخط وإيحاءه بالحركة التعبيرية عند «لوتريك وماتيس » وثقل الشكل وتماسكه فى الفن الإغريقى ، وفطرية الحس وسخونته فى النحت الافريقى وهكذا ، تتعدد الروافد لتنصهر داخل معمله الداخلى ، ليتمثلها بعد ذلك تراكيب ونتاجات غنية متفردة ، بل ومؤثرة فى نتاج العصر الحديث الفنى كله .



شكل (٩٢)



شکل (۹۳)



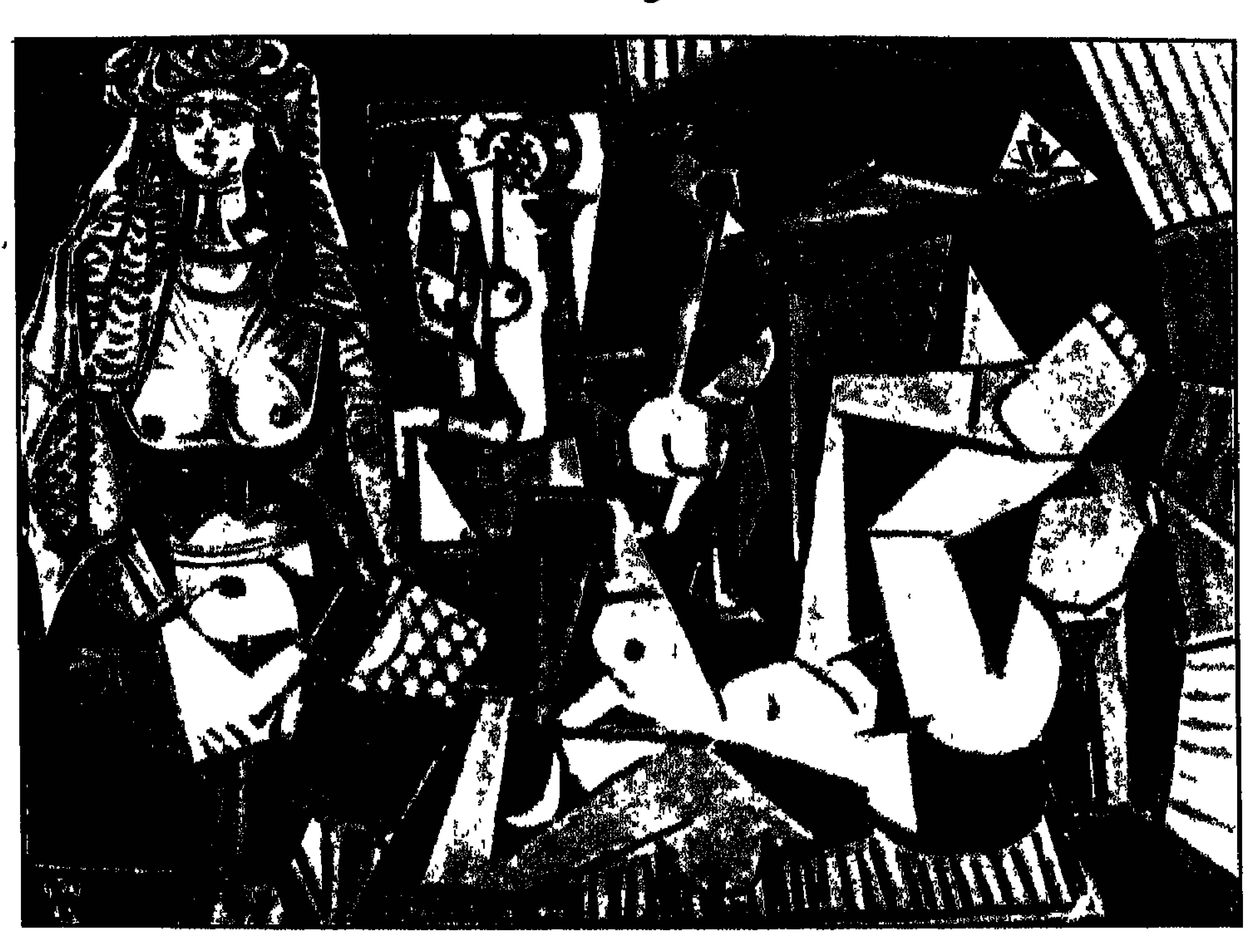
شكل (٩٤)



شكل (٩٥)



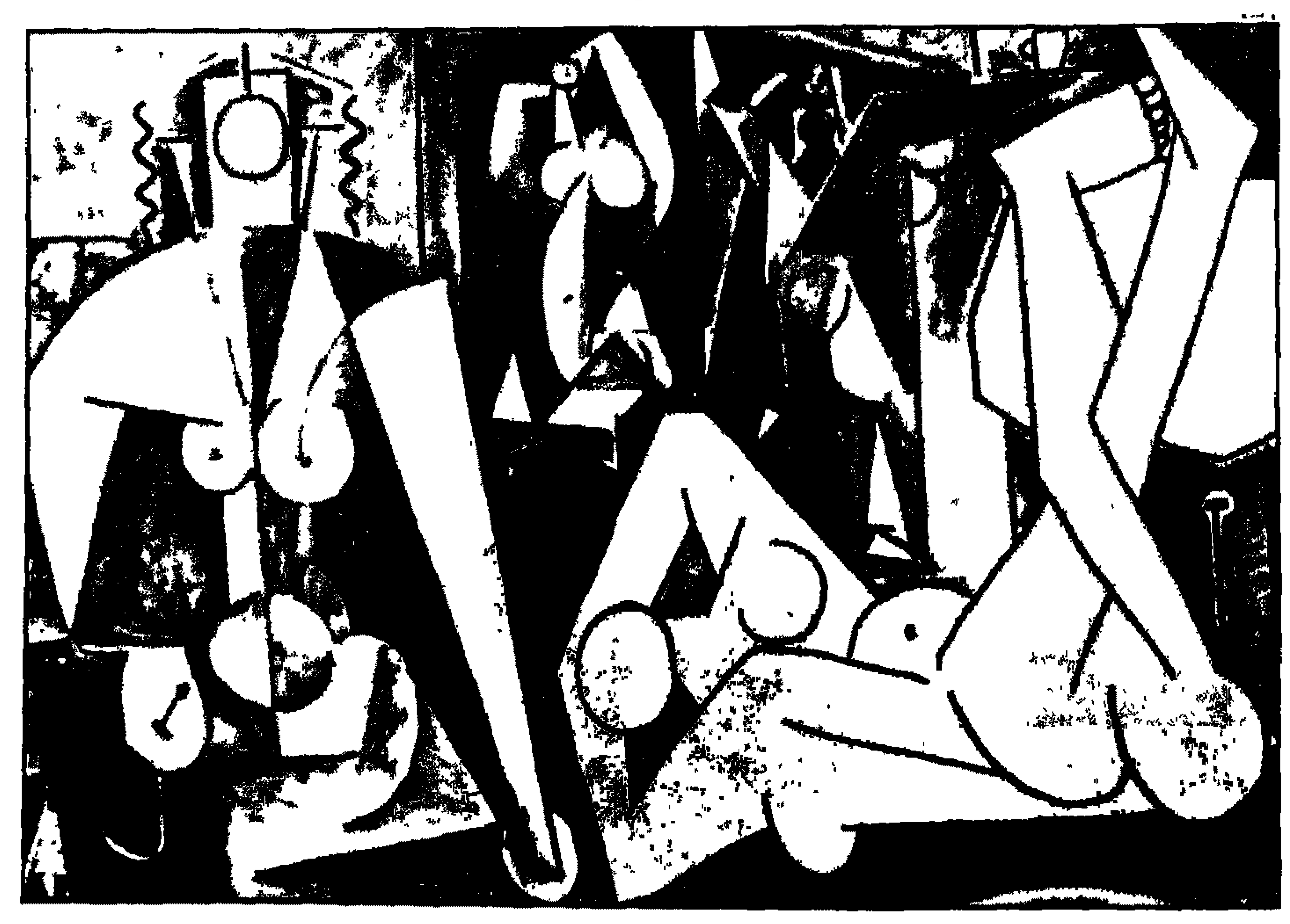
شكل (٩٦)



شكل (٩٧)



شکل (۹۸)



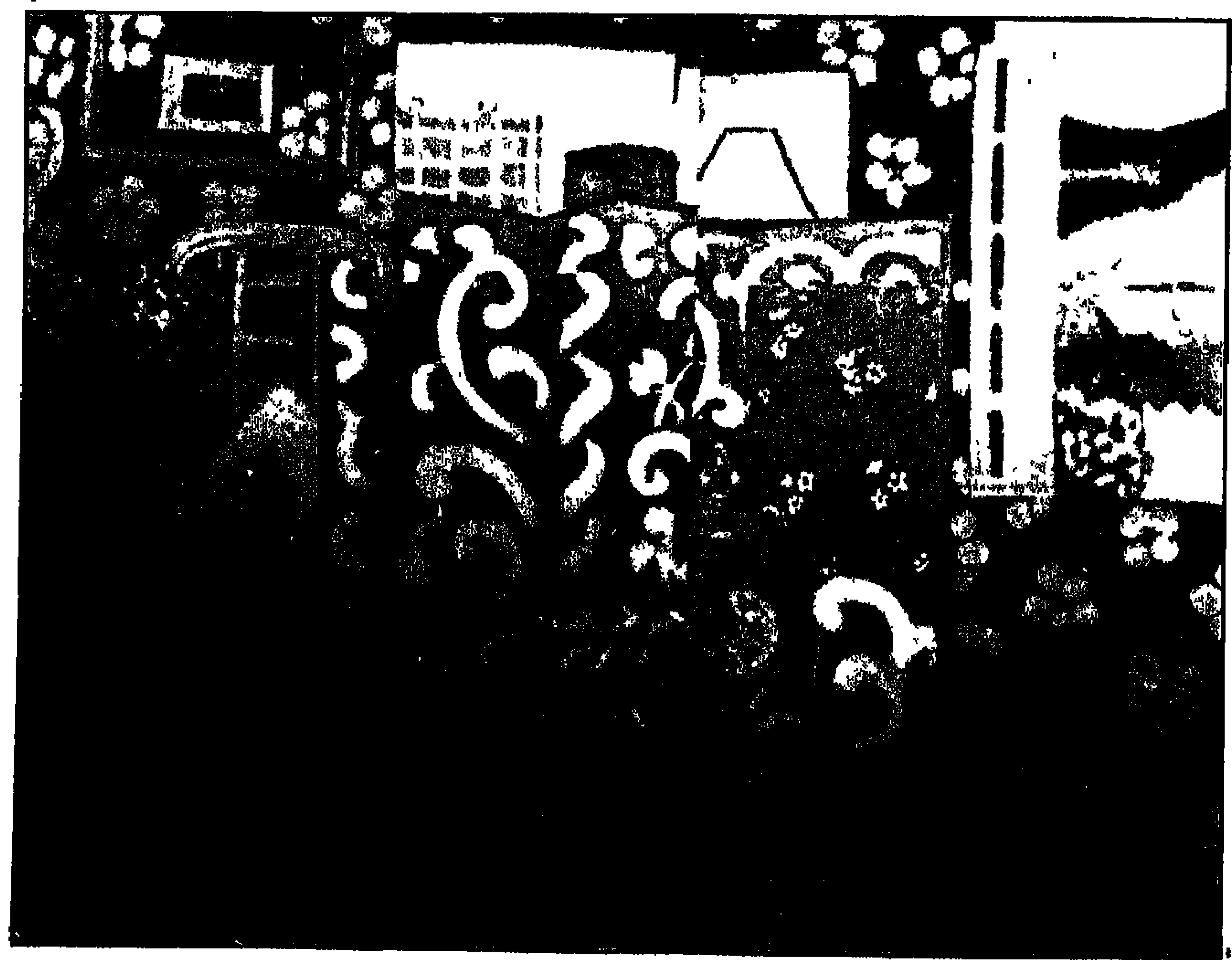
شکل (۹۹)



شكل (١٠٠)



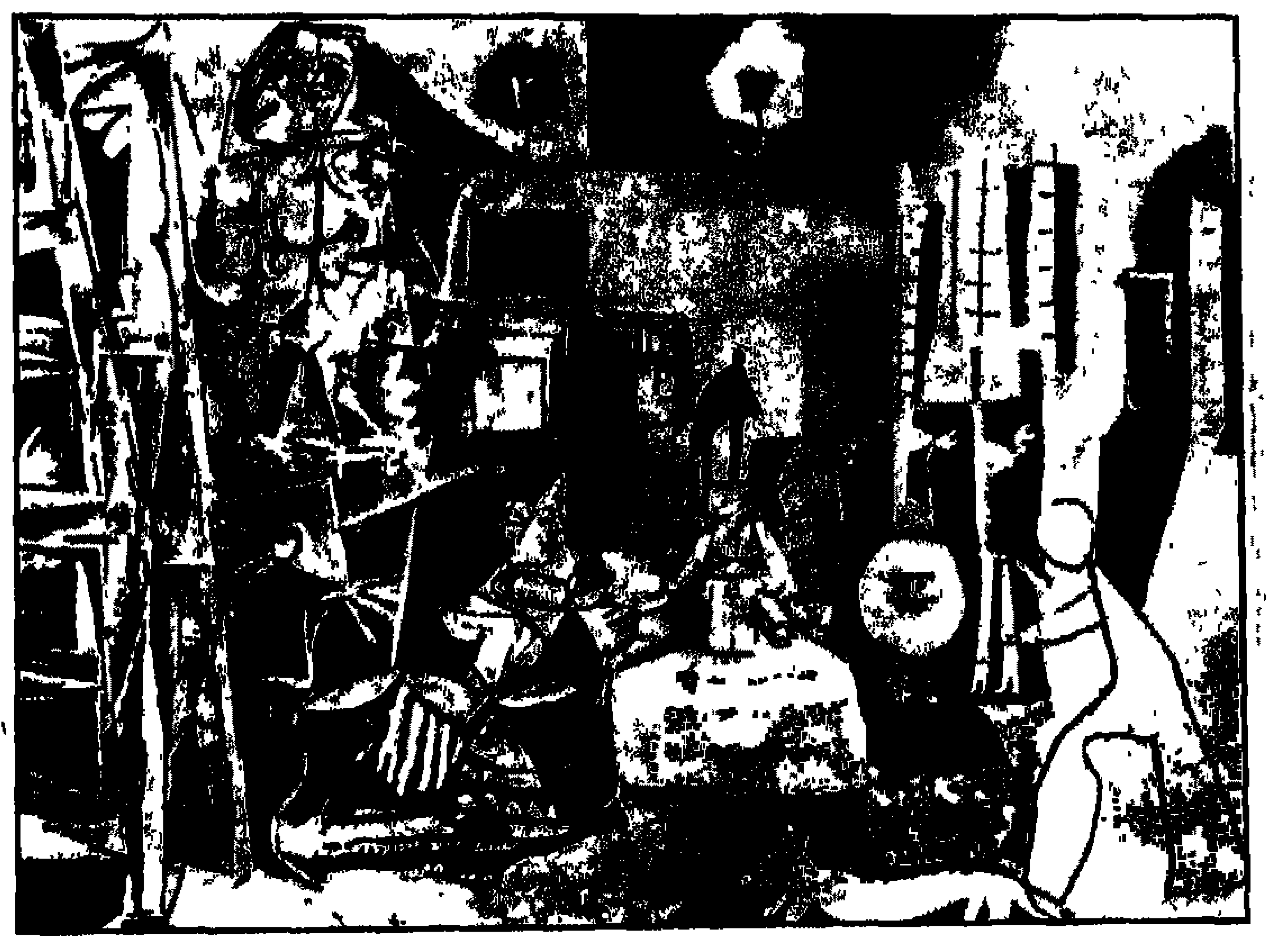
شکل (۱۰۱)



شکل (۱۰۲)



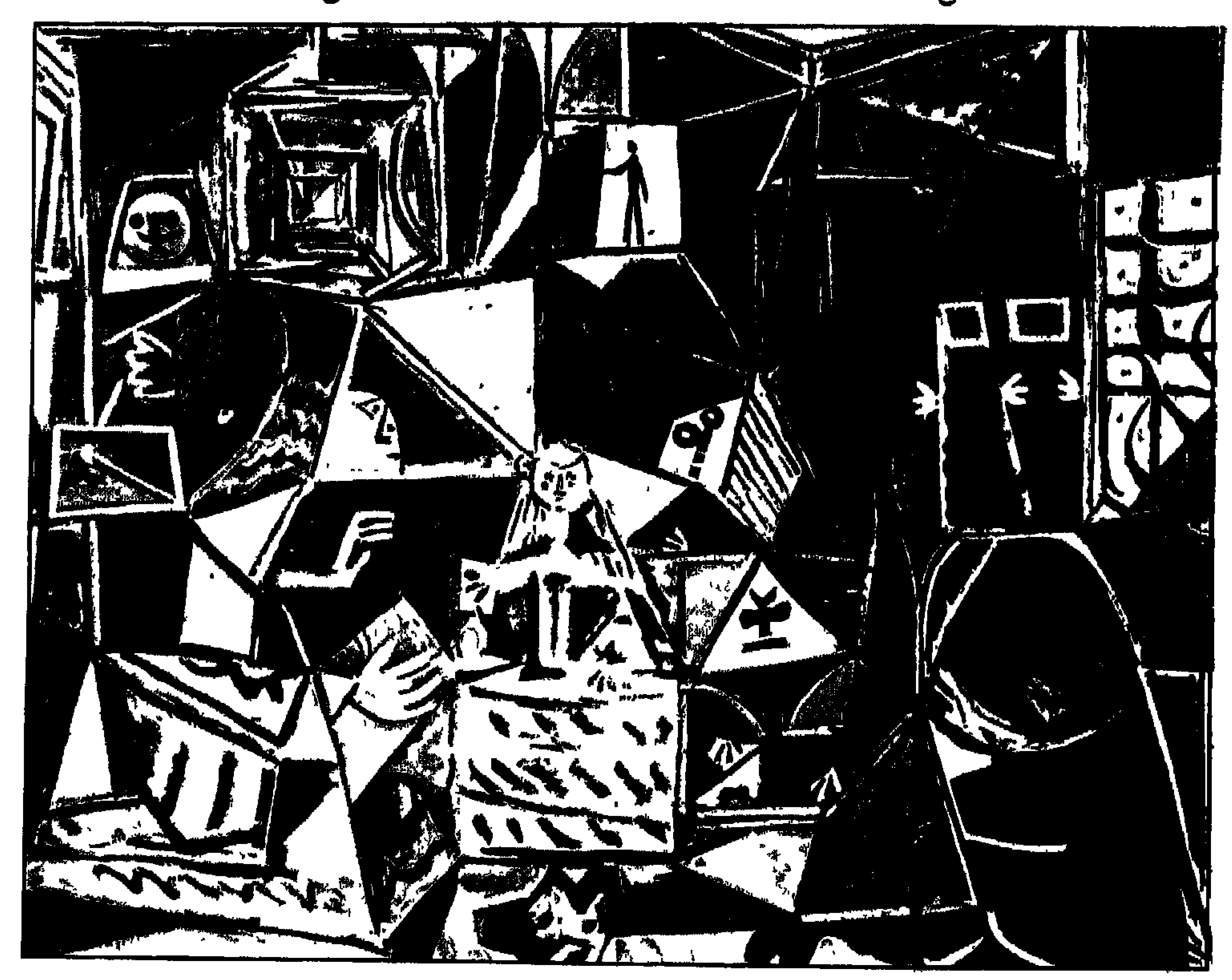
شكل (١٠٣)



شكل (١٠٤)

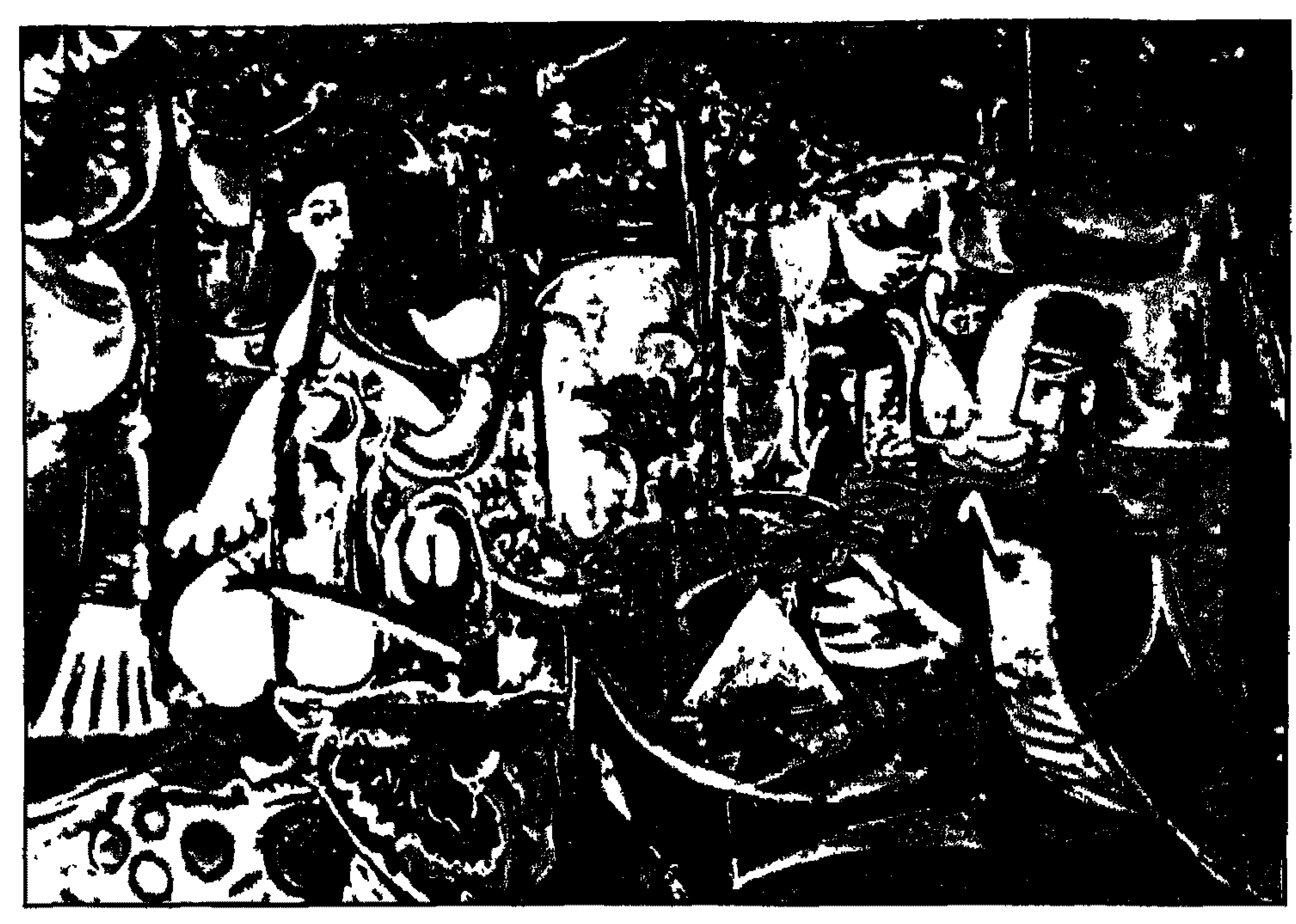

شكل (١٠٥)


شكل (١٠٦)


انظر اللوحة الملونة شكل (١٠٧)



شكل (١٠٨)



شكل (۱۰۹)



شكل (۱۱۰)


شكل (١١١)


شكل (١١٢)

الفصـل الثـاني

التـركيب والبـناء

استطـاع « بيكاسـو » بذكـاء ووعى ، أن يصيغ لنفسه أسلـوبا فى التنـاول والصياغـة متحرراً من قيود القوالب ومرتفعا بالأشكـال فوق المباشرة التقليدية ، لتصبح هى اللغة البليغة المتضمنـة التعبير ، وليست مجرد وسائط لنقلـه . من خلال منهج تأليفـى خاص متفرد أتاح له أن يتحـرك فى حرية ، بين عديد الاتجاهات والتجـارب ، محققا قدراً هائلاً من التنوع فى الملامح والتركيب والبناء أضفى على نتاجـه ثراء وغنى شديدين ، بل وتميز داخل إطار تاريخ الفن كله ، وليس الفن الحديث فحسب .

ولعل تركيب العنـاصر ، وبناء الشكل هما أهم ما تميزت بـه نتاجاته الفنيـة على طول تجربته ، وتباين ملامحهـا ، حيث بدا الأمر لديه كالهندسـة العقلية التى تسفر عن بناءات محكمـة حتى وإن انشحن الشكل بالتعبير ، وتعـددت عناصره بل وأتى نتـاجا لانفعـال إنسانى عال ، لأن الهندسة البنائية لديه . لم تأت قط مقحمة على الشكل ، وإنما توالدت عن فطرة مدربة على الاتساق ووعى كامل بالأدوات ومفهوم دقيق لمعنى البناء والتركيب للارتفاع بالشكل دون جور على المضمون ، بغية استحداث نتاج جديد غير مسبوق .

وعلى طول تـاريخ « بيكاسو » ، نجـد أنه قـد اهتم إلى حد كبير ، منذ البـداية بجعل الشكل يبـدو ذا ثقل هنـدسى . لا يتـوارى خلف التعبير، وإنما يعضده، ويـؤكـده دون إعلاء ميلـود رامى له ، وذلك ربما هو سر التأثير العـالى للعديد من أعمالـه الفنية ، حتى وإن بدا الشكل فيها تجريـديا مبتعدا عن ملامح العناصر فى الطبيعة لأن الأمـر هنا مرتبط بعلاقاتها داخل التصميم البنائى المحكم للعمل .

وتعـد لوحـة بيكـاسو (شكل ١١٣) التى يصـور فيهـا نفسه عـام ١٩٠٦ ، من أهم أعماله الأولى، التى يتضح فيها اهتمامه بالبناء الهنـدسى ، فهى بجوار كونها الخطوة الأولى الواضحة بسبيل بلورة أسلوب خاص فى الـرؤية والتناول ، تعد الخطوة الواضحة الأولى أيضا ، التى اهتم فيهـا بالبنـاء الهندسى للأشكـال ، ـ والانشغـال عن مباشرة التعبير ، ببلاغة الشكل واتساقه الهندسى البنائى المحكم .

فهو كما فى (شكـل ١١٤) يبدو وقـد عمد إلى تقصير الـذراع جهة اليسـار ، وإخفاء جزء من الذراع جهة اليمين ، لإتاحة الفرصة أمام الخط الديناميكى المحيط بالشكل لكى يستمر فى حركة متتالية صانعا إغـلاقا لدائرة كبرى يمثلها الجذع والذراعان ، ثم مستمرا لصنع دائرة أخـرى فوقهـا يمثلهـا الرأس ، بحيث تصنع الـدائرتـان فى مجموعهما شكـلا متماسكـا هو الشكل الآدمى ، الـذى لا يهم فيه هنـا تسجيل مـلامحه ، قدر مـا يهم خلق تركيب بنائى بسيط ، يضفى على الشكل ثقلا هندسيا فيزيد من عمق التعبير دون حدة .

وفى لوحته « نسـاء أفينيون » (شكل ١١٥) التى قدمها فى عام ١٩٠٧ فـاتحا بها طرقا جديدة لمفهـوم تناول الشكل الذى أصبح لديـه غير تابع للمضمون بشكل سلبى ، وإنما مرتفع فى بلاغة ، ليصبح بذاته قادراً على إثارة التعبير .

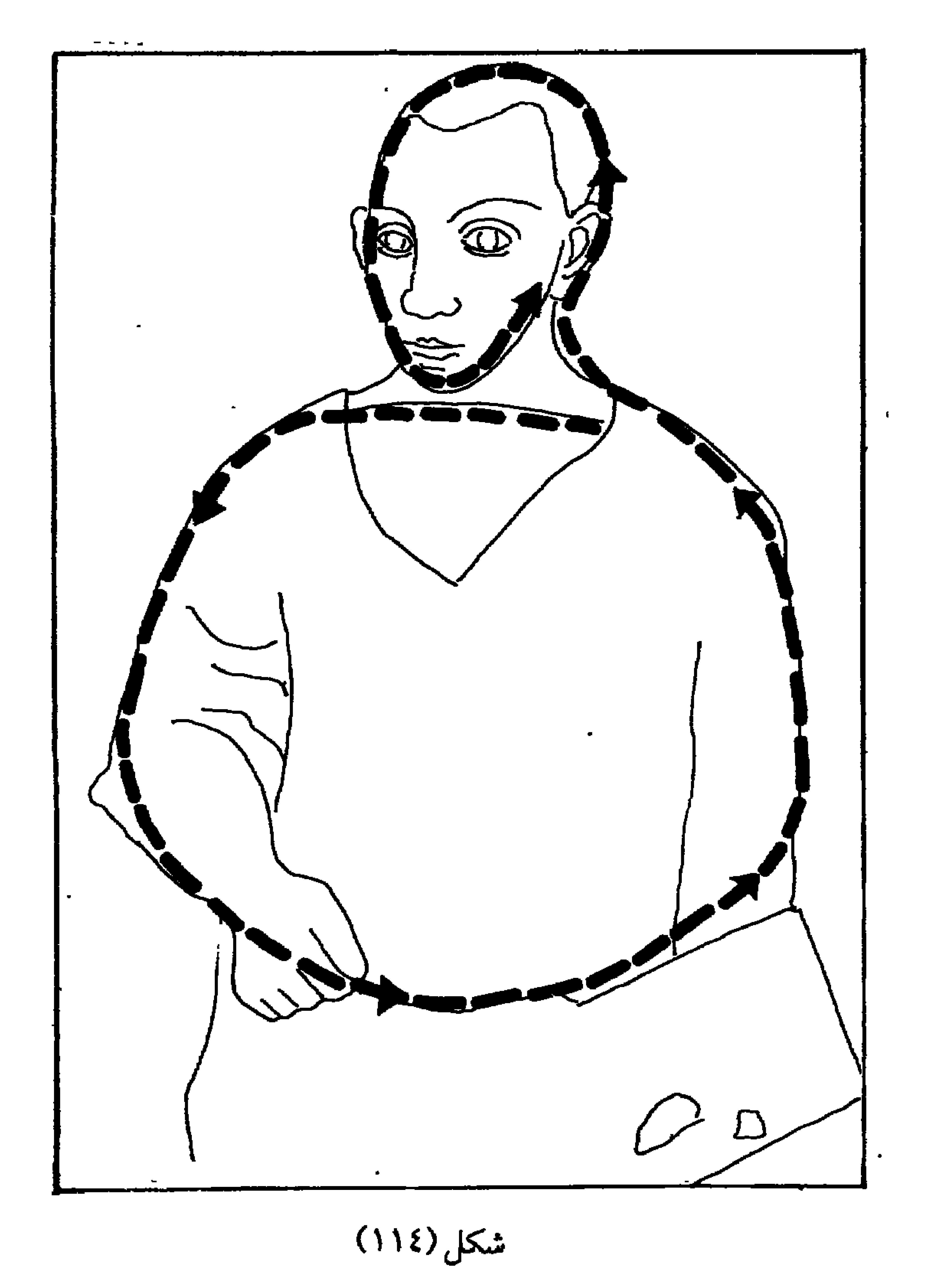
فقد طـرح فى تلك اللوحة عـديدا من الحلول والنتـائج لمشكلة التكوين وأهميـة البناء العام للأشكال ، لتصبح بعلاقاتها مثيرة للتعبير وليست مجرد حاملة له .

فالهيكل البنائى لتلك اللوحة يقوم على تلك العـلاقة المتضادة بين السكون وموحيات الحركة ، حيث تبدو الصورة ، وكأنما قد تمحـورت عناصرها فى خطين قطريين متقاطعين ومتساويين كما فى (شكل ١١٦) يعكسان بذلك التساوى وبتعـامدهما حالة من السكون وتثبيت الحركـة ، ثم تـراكب معهما مثلث إيهامى غير مستقر (شكـل ١١٧) يبدو لعـدم ارتكازه على قاعدتـه فى حالة وشوك على الحركة نحو الاستقـرار مما يجعله يحمل قدراً من الحيوية يتعارض مع تقاطع القطرين ، فيضفى توترا تعبيريا على الشكل .

ولعل دخـول المثلث ــ زاويـة المائدة ــ مـن أسفل الصـورة بشكل أقـرب إلى الغـزو مصحـوبا بحيويـة حـركية إيهامية ، ثـم فعله لما يشبـه النثر لمجموعة الوجـوه القاطنة فى قـوس رئيسى أعلى الصورة (شكـل ١١٨) هو سبب ذلك الحس الـدينـاميكى المنعكس عنها برغم السكون البادى على وقفات الشخوص وتجاوراتها .



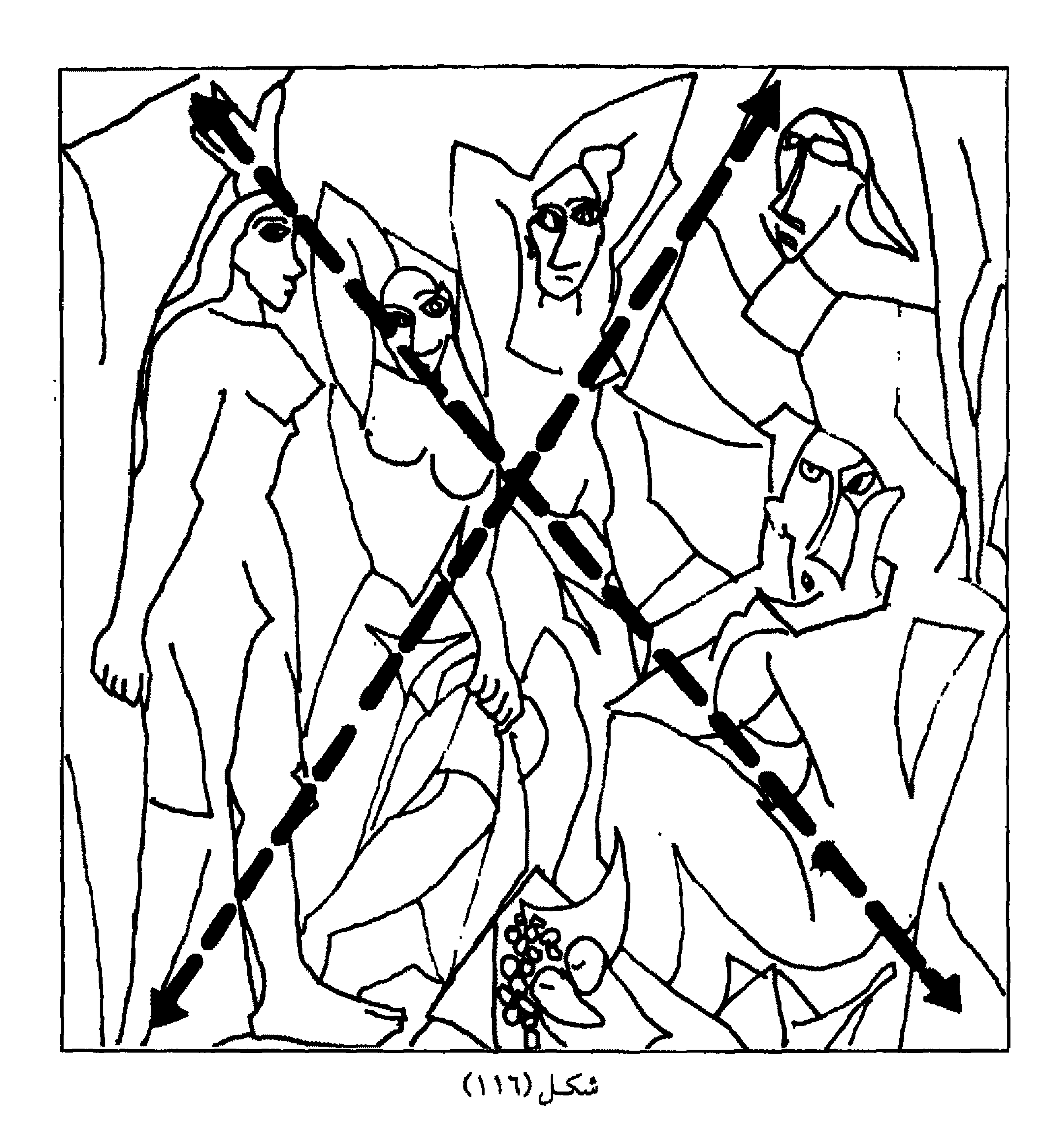
شكل (١١٣)



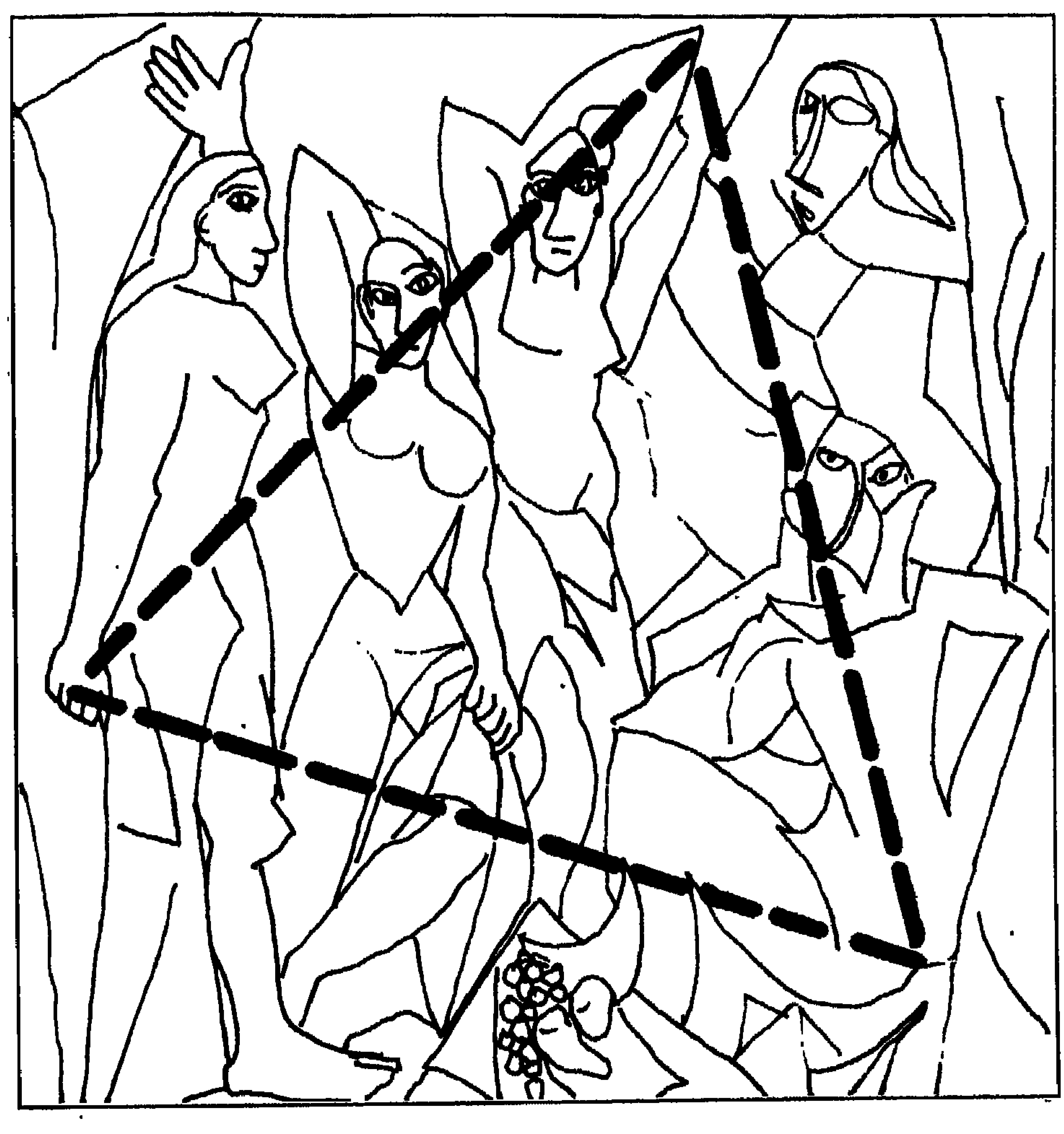
شكل (١١٤)



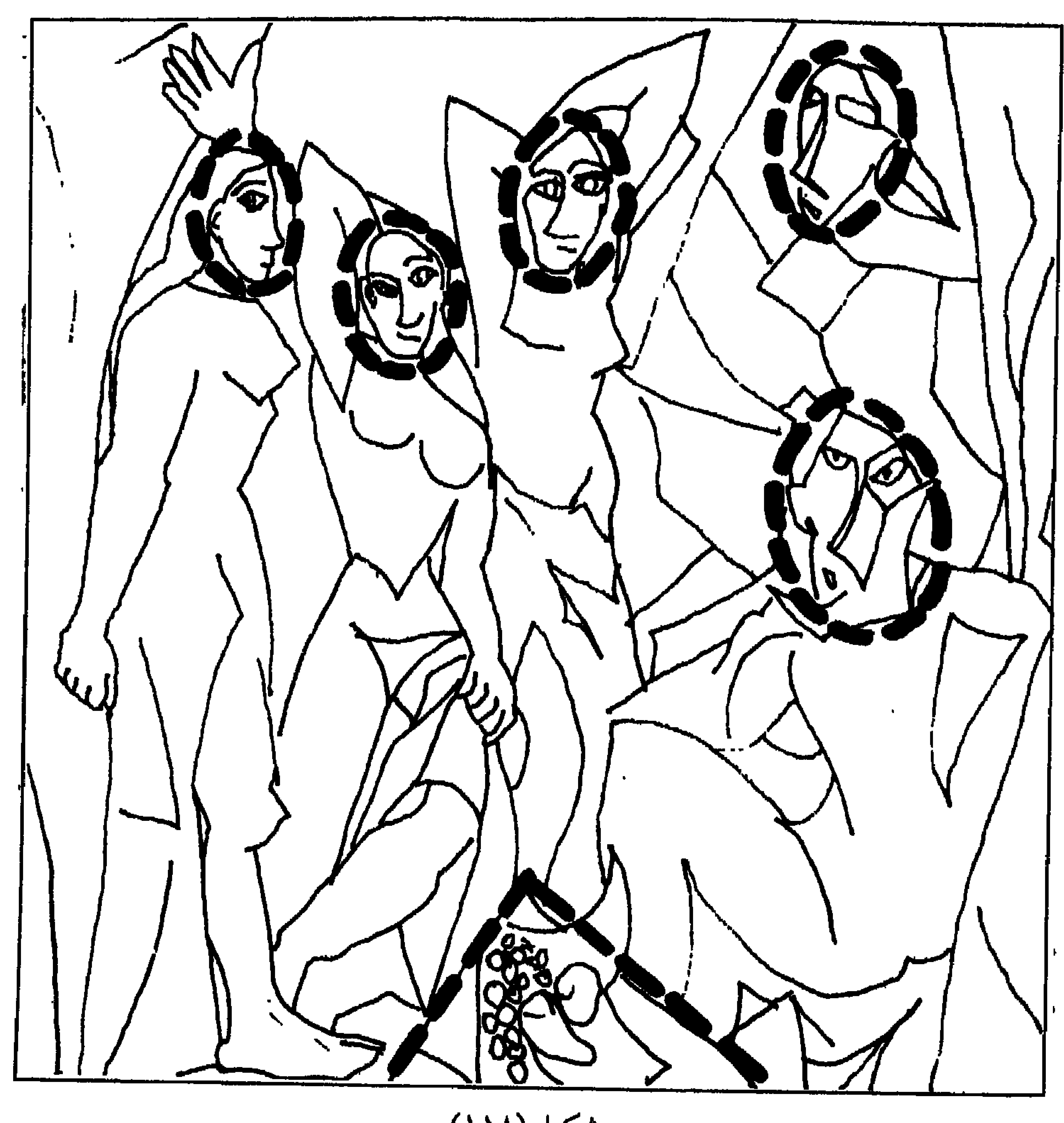
شكل (١١٥)



شكل (١١٦)



شكل (١١٧)



شکل (۱۱۸)

وهو ما يؤكد هنا أهمية معالجة بناء الشكل العام للعمل فى خلق حالة التعبير حتى وإن جاء ضد منطق المعرفة الواقعية للأشياء .

وفى اللوحة التى قدمها عام ١٩٠٨ لتكوين من الطبيعة الصامتة (شكل ١١٩) نجده يتجاوز تسجيل ملامح الأشياء ، نحو صنع تكوين قائم على هندسة بنائية عقلية . الشكل فيها يبدو من الخارج ساكنا ، بينما ينبنى هيكله على حركتين إيحائيتين متراكبتين ، تبدو الأولى متوالدة فى اتجاه مستقيم حاد فى منتصف الصورة تقريبا يتحرك فيها البصر عبر شكل الإناء الأوسط من أسفل لأعلى فى حدة كان من الممكن أن تدفع العين خارج الصورة، لولا توقف استمرار الحركة إزاء فوهة الإناء العلوى ذات الشكل البيضاوى .

بينما الحركة الثانية ، تبدو لينة حلزونية يتحرك فيها البصر عبر فوهات الأوانى الثلاثة الأخرى فى اتجاهات متبادلة ، دائرا حول (الخط ـ المحور) الأساسى فى منتصف الصورة صاعدا حتى منطقة توقفه، ثم عائدا فى اتجاه عكسى عبر نفس الخط الحلزونى، (شكل ١٢٠) محدثا بتكرار الصعود والهبوط تماسكا داخليا بين العناصر المتعددة ، ومثيرا بحركته قدراً من التعبير ، يضفى نبضا على الأشكال ، يعكس تعبيرا حيويا دون صراخ .

وفى لوحته « ثلاث نساء عند النبع » (شكل ١٢١) التى قدمها عام ١٩٢١ يقوم «بيكاسو » بعمل حالة من الحيوية الشديدة برغم السكون الظاهرى للعناصر الساكنة المستقرة فيها ، فالنساء الثلاثة يبدون ساكنات فى وقفاتهن وجلساتهن ولكن ، تبدو الأذرع وقد صنعت اتجاهات حركة ، نحو بؤرة الصورة ، التى تبدو ذات شكل مثلثى ، رؤوسه هى أكف النساء الثلاثة (شكل ١٢٢) ، بينما تنتظم ثلاثتهن داخل دائرة محكمة ديناميكية دوارة ، فى هدوء يؤكده اتزانها على عمودين رأسيين تصنعهما سيقان المرأتين فى أمامية الصورة (شكل ١٢٣) .

وبين تدفق حركة الجذب نحو بؤرة الصورة ، نتاجا لاتجاهات الأذرع وحركة الطرد لخارجها نتاجا لدوران الدائرة التى تجمع الأشكال ، يتوالد حس حيوى تعبيرى ، يرتفع بالشكل ، دون طغيان على اتزانه وتماسكه .

وفى اللوحة (شكل ١٢٤) لامرأة جالسة ، التى قدمها عام ١٩٢١ ، يبدو برغم بساطة التكوين ، وقد قام بعمل مركز جذب للبصر فى بؤرة الصورة تماما عن طريق

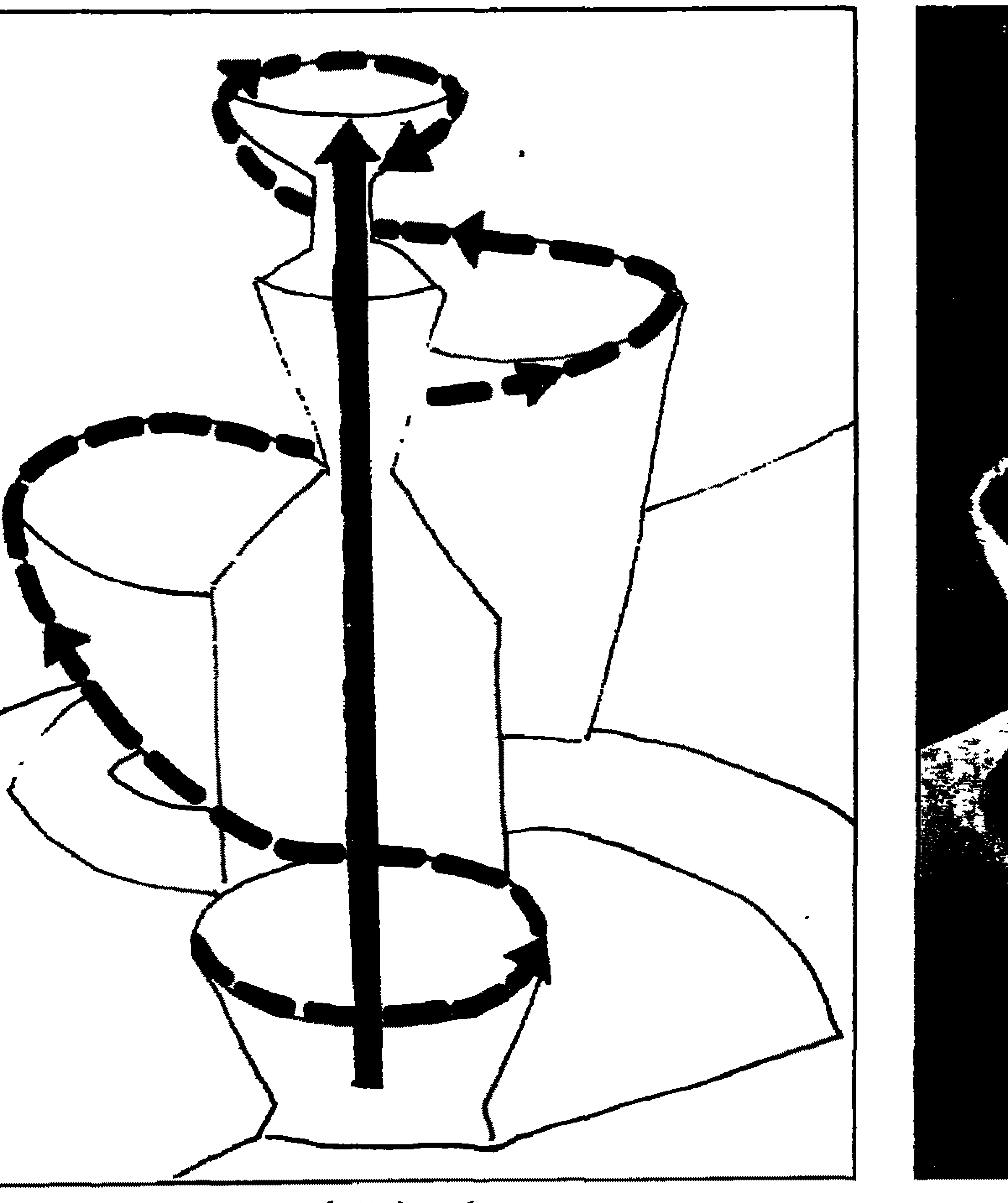
تكسرات الأقمشة التى تبدو ذات إيحاءات مثلثية حركية تتجمع لتتدفق لأعلى نحو الوجه لتدور حوله عـائدة عبر الأذرع إليه ثانية ، محدثة إغلاقا لخط حركـة البصر ، يولد شكلا كمثريا متماسكا ، يستقر متأرجحا على قاعـدته القوسية ، فيدفع بذلك التأرجح قدرا من الحيوية الإيهامية ، تضفى على الشكل الساكن حيوية تعبيرية ، وتجعل من عملية تصوير المرأة وسيطـا لتحقيق ذلك الحس الـديناميكى المنعكـس عن تركيب الشكـل . وقد قـام «بيكاسـو » أيضا فى نفس العام ١٩٢١ ، بتقديـم صورتين لثلاثة مـوسيقيين ، بأسلوب تركيبى انتفت فيـه الملامح الواقعية تماما ، وتحولت إلى مفـردات شكلية مجردة ، تراكبت فى تكوينات متسقة ومتزنة ومثيرة لحيوية تعبيرية دون مباشرة فى نفس الوقت .

حيث يبدو فى لوحته الأولى (شكل ١٢٦) وقـد عمد إلى طرح مثلث غير مستقر على قاعـدته، يصنع ميلـه إيهاما بالـوشوك على الحركة نحـو الاستقرار على قـاعدة، (شكل ١٢٧)، ويجمع العنـاصر المتعـددة التى تتراكب معــه ، فتنتقل إليهـا حيـويتـه ، بـرغم استقرارهـا ، وتبدو أضلاع المثلث الوهمى غير واضحـة ، أو متتالية، وإنما تبـدو كإطار على وشك التمزق نتاجا لحركة رؤوسه فى اتجاهات متعارضة ، تحدث بحركتها الإيهامية تلك خلخلة فى بؤرة المثلث والصورة معا ، وبالتالى تضفى توترا نتاجا لحالة « الوشوك » على التمزق والتفكك التى تحدثها حركة رؤوس المثلث .

أى إنها تبدو كعملية « تثبيت » لحالة من التوتر العالية ، بوسائط ساكنة ودون اللجوء للمباشرة التعبيرية .

بينما فى اللوحة الأخرى (شكل ١٢٨) يبدو وقد قام بعمل تقسيم شطرنجى للهيكل الأساسى للصورة بخطـوط أفقية ورأسية متقاطعة فى تعـامد (شكل ١٢٩) ثم راح ينثر التفاصيل العديـدة عليه ، ويجعلها تتداخل فيما يشبـه « الصخب » ، فبدا وكأنما يستنطق السكون حيـوية ، أو يجعل التعـامد الاستاتيكـى ، يحمل حركة إيهاميـة حيويـة تصنعها تداخلات العناصر ، فيتوارى بينها .

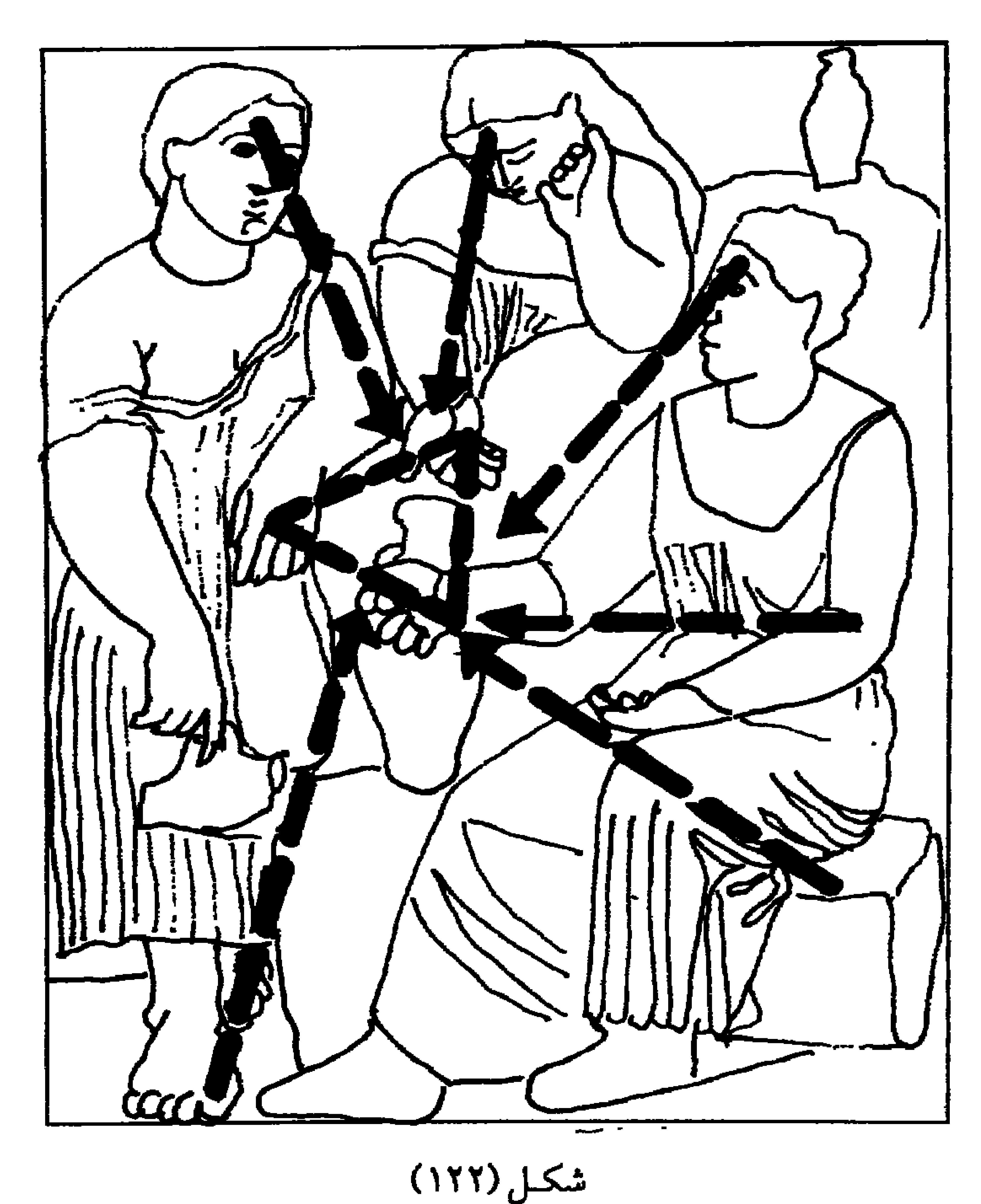
شكل (١١٩)



شكل (١٢٠)



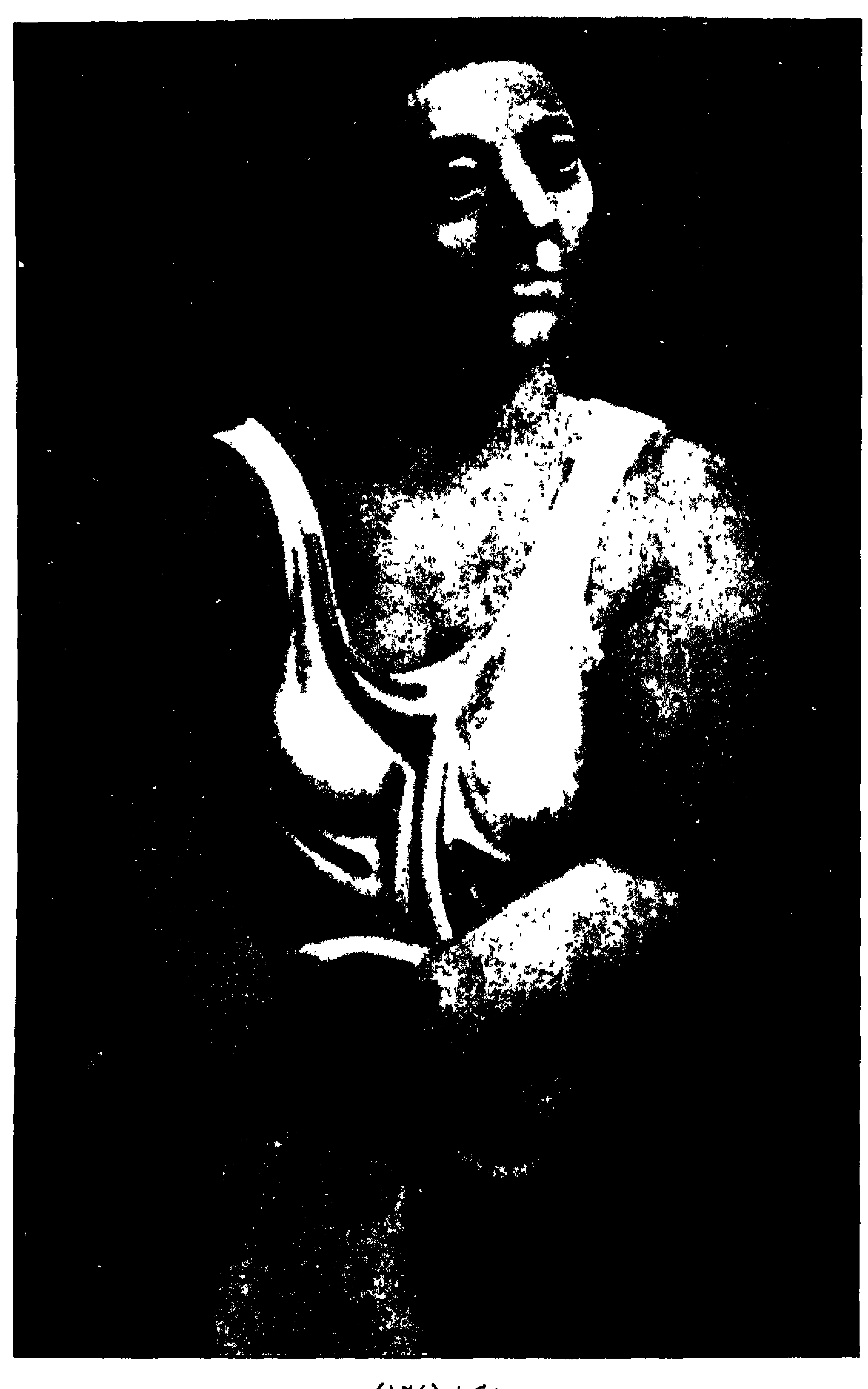
شکل (۱۲۱)



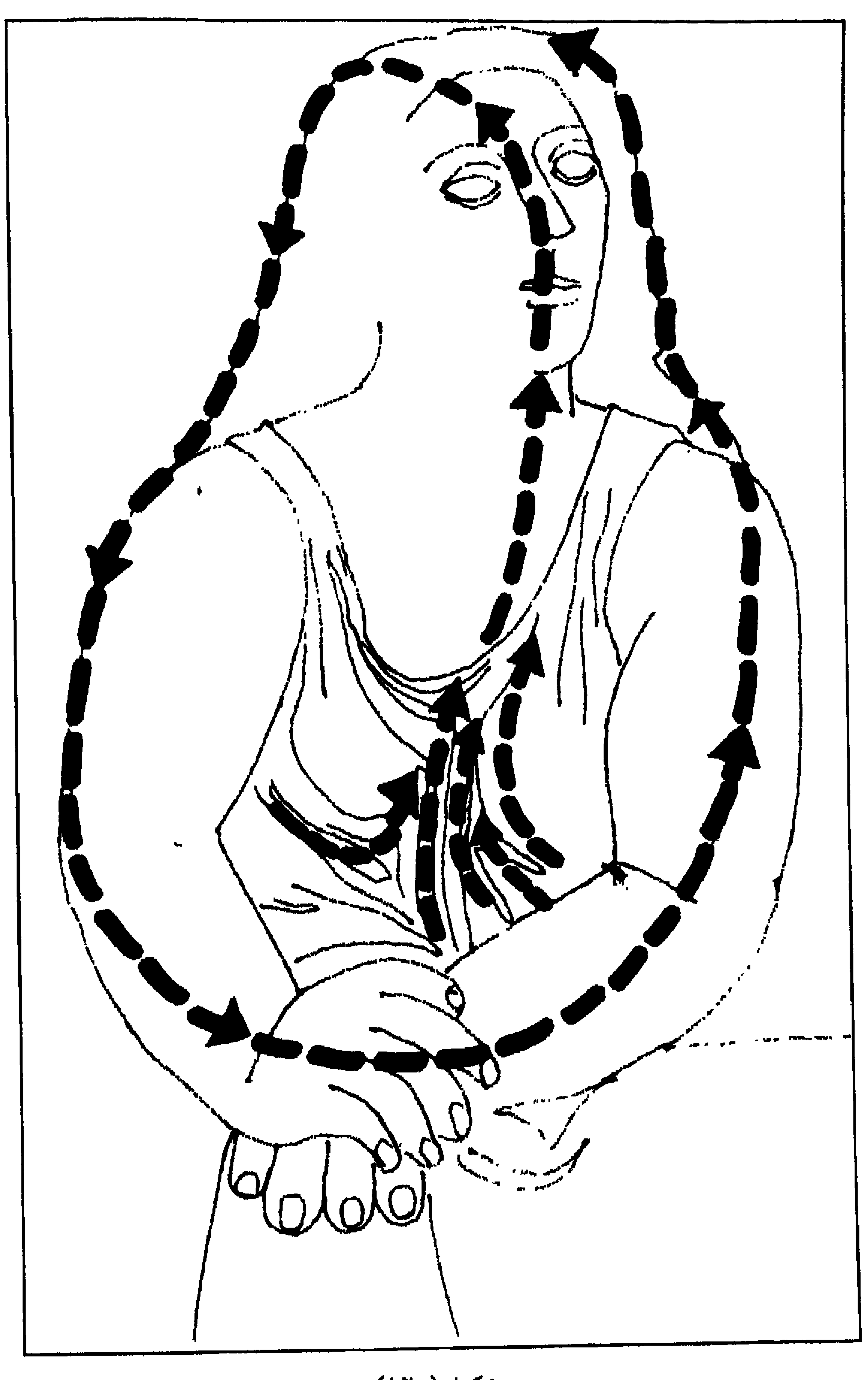
شكل (١٢٢)



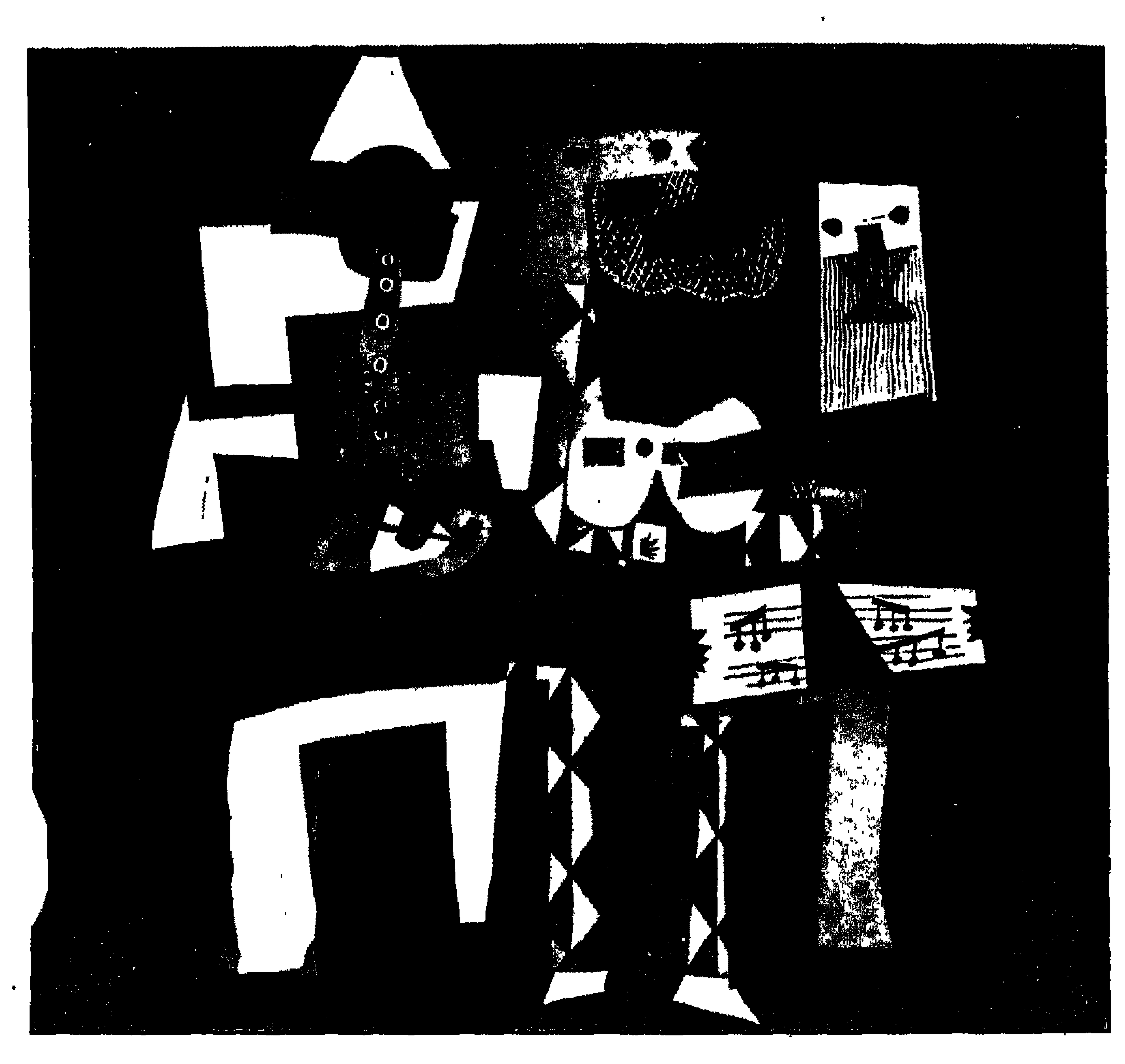
شكل (١٢٣)



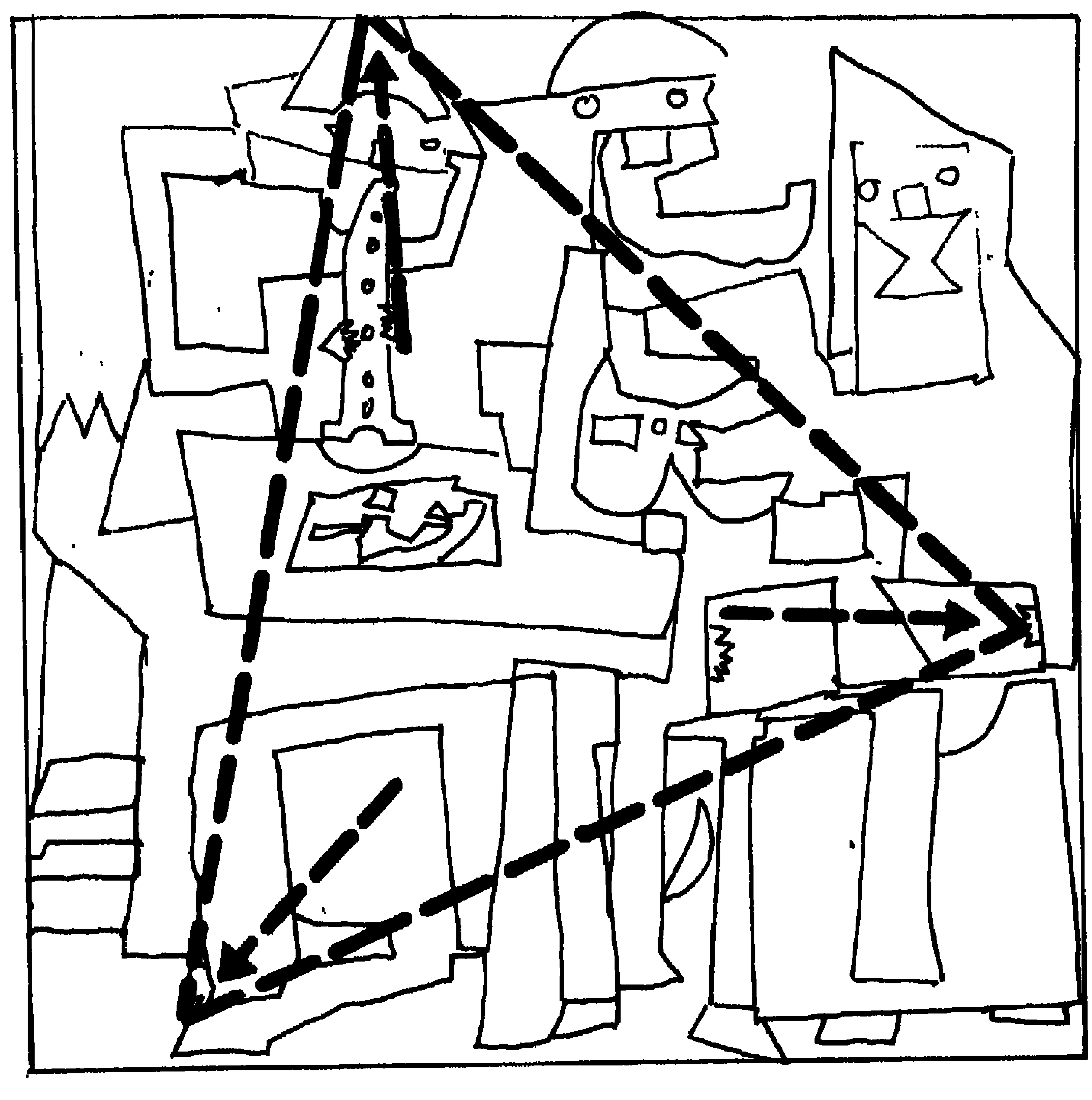
شكل (١٢٤)



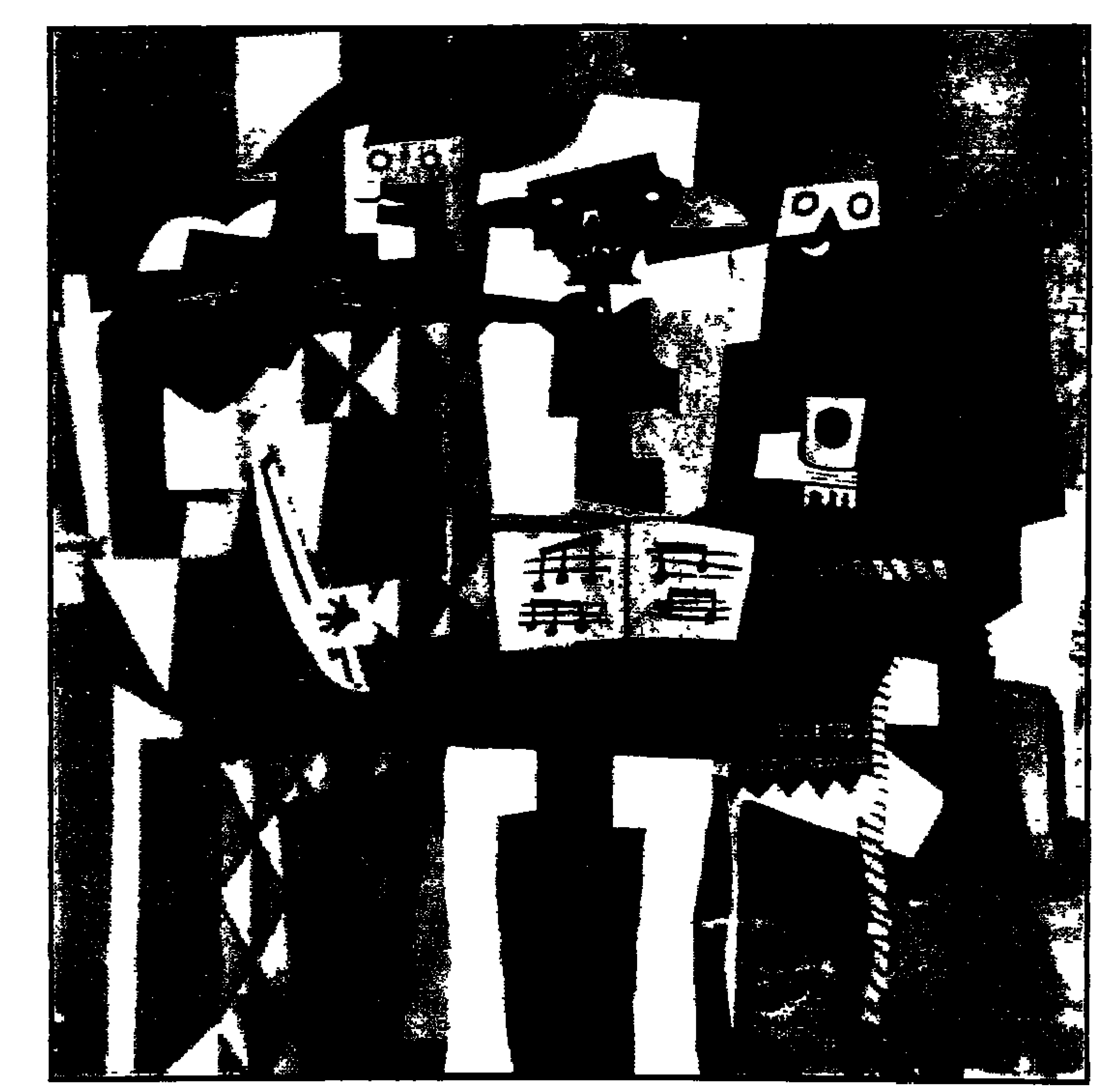
شكل (١٢٥)



شكل (١٢٦)



شكل (١٢٧)



شكل (١٢٨)

شكل (١٢٩)

وفى اللـوحـة (شكل ١٣٠) لامـرأتين وطفل على الشـاطىء ، التى قـدمهـا فى عـام ١٩٣٧ ، نجـده يقوم بنقل بـؤرة الصـورة بعيدا عن مـركـزهـا الهندسى ، إلى منطقـةمن المفروض عند طـرح السطح الأبيض قبل عملية الرسم ، أنها منطقـة حيادية لأنها تقع فى الأسفل إلى اليسـار قليـلا . وكأنما هى عمليـة تغيير للمألـوف ، أو ضرب من « اللعب الجاد» ، الـذى تتحـول وفقـه العنـاصر وما تـؤلفـه من تـركيب إلى عنـاصر طيعـة تحت السيطرة .

فقد قـام بتفكيك وتحوير ملامح المرأتين ثم تركيبهما بحيث تصنع أطـرافهما وتفاصيل جسديهما اتجاهات حركـة تتدفق نحو تلك البؤرة البصرية الجديدة ، مـؤكدا ذلك التدفق باتجاه حركة نظرات الشخـوص أيضا (شكل ١٣١) . ثم لكى لا يزيد ثقل تلك النقطة المركزية الجاذبـة ، فيختل التكوين ، نجده يقوم بعمل قـوسين كبيرين يجمعان الأشكال ويتجهـان ليلتقيا عنـد أعلى الصورة فى منطقـة منـاظرة لمنطقـة الجذب البصرى الأولى ، ولكن فى اتجاه مخالف لها فى أعلى الصورة (شكل ١٣٢) ــ محققا بذلك تـوازنا فى الشكل وإحكاما هندسيا للبناء .

وفى لوحتـه « امرأة جالسـة » ١٩٣٧ ، (شكل ١٣٣) يقوم بعملية نقل أخـرى لبؤرة الصورة إلى منطقة حيادية ، أعلى من منتصفها قليـلا نحو اليسار ، وهى منطقة خالية من التفاصيل ، تبدو أقل إثارة للبصر عن تلك الإثارة المنعكسة عن عديد التفاصيل المتداخلة والمتراكبـة التى تؤلف شكل الفتـاة ومـلابسها . ولكن حـركة الأقـواس (شكل ١٣٤) المؤلفـة للشكل واتجاهها يحددان تلك البـؤرة البصريـة ، ويضفيـان حيويـة عـاليـة على الشكل، تلغى سكون المثلث الساكن ، الذى ينبنى عليه التكوين . (شكل ١٣٥) محققا بذلك قـدرا جيدا من الحوار بين ثقل السكون وحيويـة الحركة من خلال تصويـره لمجرد امـرأة جـالسـة . لأن الموضوع المطـروح هنـا وسيط فحسب لبلـورة الفكـر التشكيلى ، وتحقيق منهج الرؤية والتناول المعتمد أساسا على الشكل كأبجدية لغة التشكيل .

ويقدم « بيكاسو » فى عام ١٩٣٧ أيضا ، لـوحته « جرنيكا » (شكل ١٣٦) التى تعد من أهم نتـاجاتـه الفنية ، بل من أهـم نتاجـات الفن الحديث بشكل عام ، حيث بـدت كنموذج جيد شـديد الاتساق والتوازن بين مفهـوم التشخيص الإنسانى التعبيرى النكهة وهندسة البناء التجريدى الصـارمة ، التى تتيح للشكل ، أن يصبح هو « اللغة » القادرة على التعبير ، وليس مجرد وسيط لحمله .

وقد جاءت « جـرنيكا ـ اللوحة » ، كرد فعل مجابـه فى وعى ، للشعور بالغضب تجاه ضرب الطيارين الألمان الذين استعان بهم « فرانكو » لجرنيكـا ـ القرية » الأسبانية ، أثناء انعقاد السوق ، والشوارع مليئة بصغـار الباعة والعمال والفلاحين وبعشرات الألوف من أبناء القرية الأبرياء ، فقضت عليهم ، وعلى القرية التى بدت فى دقائق ، وكأنها لم توجد من قبل .

وتحول رد الفعل هنا لدى « بيكاسو » إلى مثير إيجابى ، تبلـور فى تلك اللوحة المتكاملة البناء .

وقد احتاج إنجازها عددا كبيرا من الدراسات التحضيرية والرسوم (أشكال ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠) ، التى بلغ بعضها درجة عاليـة من التعبيرية المتوافقة مع الشكل ، جعلتها تبدو كأعمال فنية مستقلة ومتكاملة .

وذلك الجهد الضخم الـذى بذلـه « بيكاسو » فى التحضير لتلك اللـوحة ، شـاحذا ـ الذهن ، ومطوعـا الأدوات أثمر بالطبع ، عملا بدا كبلورة جيـدة ، لمفهوم التناول والبناء لديـه ، وكذا منطق التأليف التشكيلى ، الـذى يعتمد بـالضرورة على الشكل كلغة وليس كوسيط .

وهى تبدو بشكل عام ، كبلورة وتتويج لجهـود « بيكاسو » النحتية والاكتشافية التى سبقتها ، جمع فيها بين خبراته التحليلية والتركيبية والبنائية التى استخلصها من التكعيبية وخبراتـه المكتسبة من بحثـه فى معطيات الشكل الإنسـانى فى الفن الإغـريقى فى توليفـة جـديـدة متكـاملة . الشكل فيهـا والمضمـون معـا كل حميم يعكس تعبيرا إنسـانيـا دون مباشرة . ودون فجاجة ميلود رامية ، وكأنها هى عملية « تثبيت » للحظة مشحونة بتعبير نبيل ، وإكسابها ديمومة لا تنتهى .

والواقع أن للخط دورا دينـاميكيا هامـا فى بناء تلك اللـوحة ، حيث يبدو فى تـوليفه للأشكال ، كما لـو كان يندفع فى قوة ، صارخـا ، متوترا ، مشحونا بقوة تعبيريـة عالية

برغم أن التكوين العام الذى ينبنى عليه، لا يخرج عن تكوينات عصر النهضة الكلاسيكية الراسخة . فالشكل الرئيسى المضىء يقع فى بؤرة الصورة ، كمثلث وهمى حاد ، تنتهى قاعدته إلى اليمين بالقدم الضخمة للمرأة المندفعة فى يمين الصورة ، بينما تنتهى قاعدته إلى اليسار، بقبضة الرجل الساقط تحت سنابك الحصان الصارخ الجافل، أما قمة المثلث فتتركز فى منتصف أعلى الصورة، حيث اليد المندفعة والقابضة على المصباح (شكل ١٥١).

ذلك المثلث المضىء الذى يتوسط مساحة الصورة ويسيطر عليها ، بخلق نوعا من الرسوخ فى التكوين العام ، يتعادل تقريبا مع تلك الاندفاعات العنيفة ، التى تتميز بها الأشكال الجامحة للرجال والنساء والخيل .

ولكى لا تتركز العين ، داخل المثلث المضىء المحصور بين مساحتين من القاتم نجد «بيكاسو» يقوم بدفع البصر كى يتحرك نحو أركان الصورة ، حينما يجعل رأس الرجل الصارخ ، فى أعلى يمين اللوحة ، تسبح فى ضوء من الأبيض ، يتوازن فى كميته وتأثيره مع كمية الضوء الساقط على رأس الثور القاطن فى أعلى يسار الصورة ، وكذلك يجعل قدم المرأة المندفعة فى أسفل يمين الصورة، تتشابه من حيث كم الضوء الساقط عليها، وحجمها، مع رأس الرجل الملقى وذراعه الممدودة نحو أسفل يسار اللوحة (شكل ١٥٢).

ذلك التوازن الهندسى الدقيق ، وتلك التوزيعات المحسوبة لمناطق القاتم والفاتح فى العمل، تخلقان نوعا من التماثل الرتيب، كان من الممكن أن يغطى على التعبيرية العالية الكامنة داخل اللوحة ، ولكننا نجد أن « بيكاسو » يجعل ذلك الإحكام الهندسى يتفاعل فى جدل حيوى مع الحس التلقائى ، الذى يصنعه الانفعال العاطفى والذى يقف وراء اندفاعات الأشكال وصرخاتها . حوار لا يطغى فيه العقل على الوجدان ولا العكس ، وإنما هو حوار قد خلق مع العمل، وتوحدت داخله الجزئيات بصورة طبيعية غير متبرمة بوضعها، يتحدد وفق حركتها شكل المثلث الوهمى ، كما يتخلق التوازن بين بقعتى الضوء على جانبيه .

والواقع أننا إذا قمنا بتصور تقسيم الصورة إلى مساحتين متساويتين تقريبا بخط رأسى (شكل ١٥٣) سنكتشف أن « بيكاسو » قد قام ببناء أشكاله على تماثل تام تقريبا بين نصفى الصورة الأيمن والأيسر، حيث رأس الرجل الرافع ذراعيه صارخا ، فى يمين الصورة يساوى حجما وإضاءة ، رأس الثور ورأس المرأة أسفله فى يسار الصورة، ورأس الرجل حامل المصباح يساوى رأس الحصان، ورأس المرأة المندفعة، يساوى ذيل الحصان وقدمها تساوى رأس وذراع الرجل الملقى ، أى أن كل عنصر فى يمين الصورة له منظر مشابه فى الحجم والإضاءة فى اليسار ، وهكذا يبدو البناء فى حالة سكون متوازن ولكن ، دفع الحركة المتأتى عن التركيب والصياغة للعناصر فى اتجاهات متعددة ومتباينة (شكل ١٥٤) يخفى تماما السكون البنائى الأساسى ، بل ويثير فيه حيوية طاغية ، وذلك أمر شديد الصعوبة والتعقيد لا يتأتى إلا لفنان بارع ، يعى تماما لغة الشكل ، ويسيطر على أدواته .

و « بيكاسو » هنا يثبت قدرة عالية على « صهر » النقائض فى صياغة منطقية دون تلعثم أو لجلجة ، فها هو يجعل المصباح داخل العين الضخمة فى أعلى الصورة ، يشع خطوطا وهمية ، تتحرك منطلقة منه كبؤرة مركزية فى اتجاه السطح كله تنتشر بشكل شعاعى ، مولدة حركة إيهامية من أعلى لأسفل (شكل ١٥٥) وكان من الممكن أن يحدث ذلك تثبيتا للأشكال فى أماكنها ، ولكن ، توجد حركة أخرى دائرية متراكبة معها ، تربط العناصر جميعها معا وتثير قدرا معادلا من الديناميكية (شكل ١٥٦) ، حيث يتحرك البصر من المصباح أعلى الصورة نحو رأس الثور ليهبط عبر جسد المرأة أسفله نحو ذراع الرجل الملقى على الأرض لتتحرك عبر رأسه فى اتجاه ذراعه الأخرى نحو قدم المرأة فى أسفل يمين اللوحة لتصعد مع حركة ذراعى الرجل الصارخ فوقها حيث تصل إلى مربع ساكن فى أعلى يمين الصورة ، لتنتقل منه إلى رأس المرأة حاملة المصباح ، عابرة ذراعها نحو المصباح داخل العين أعلى الصورة عند نقطة الانطلاق الأولى ، محدثة إغلاقا للحركة شبه الدائرية، بحيث يستمر البصر معاودا نفس الرحلة رابطا بين العناصر وهكذا .

وثمة شىء آخر ، يعكس مدى براعة « بيكاسو » فى السيطرة على الأشكال وإخضاعها لمنطقه فى التأليف ببساطة وبلاغة فى آن ، حيث نجده ـ كما يفعل فى العديد

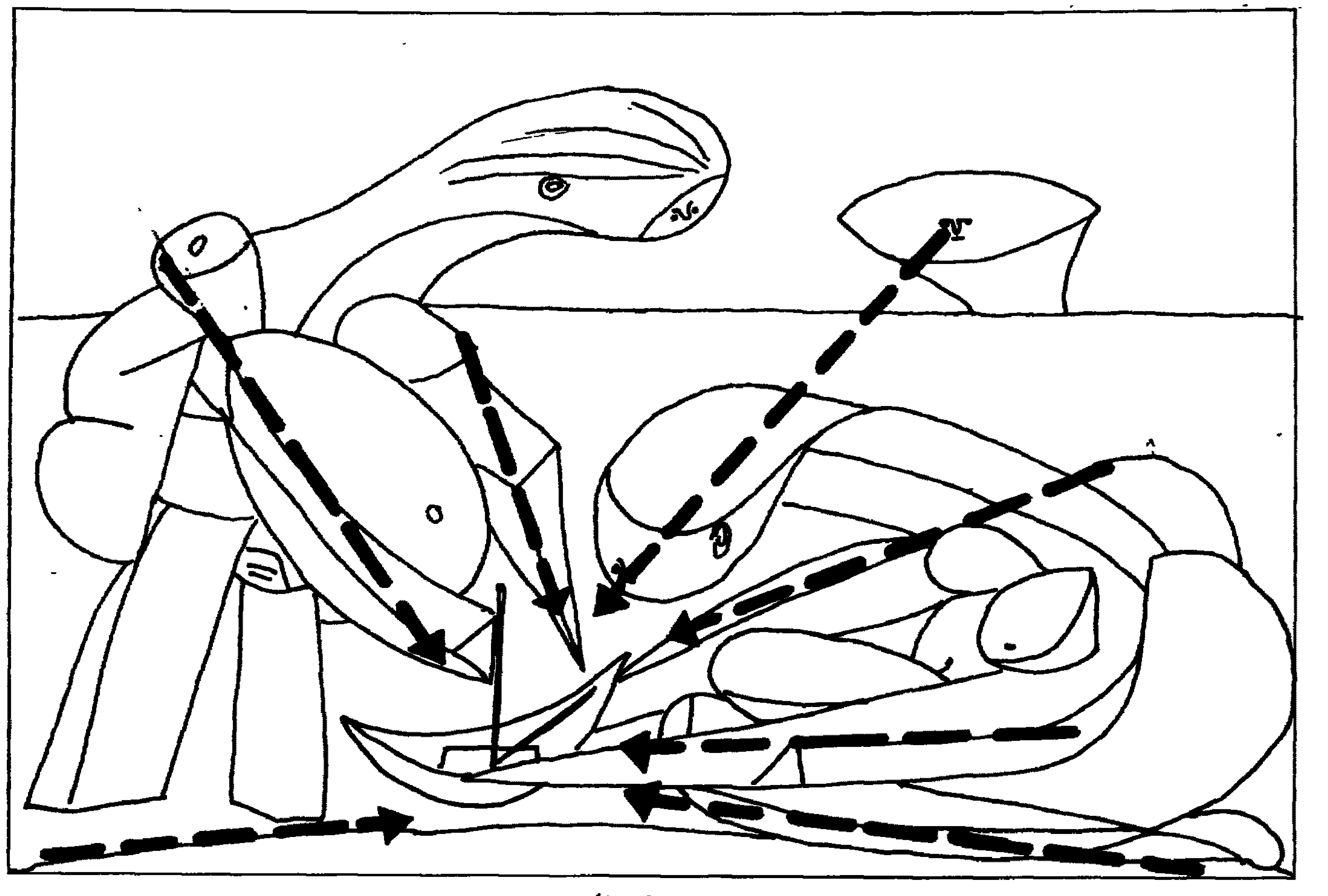
من أعماله ـ ينقل بؤرة الصورة ، نحـو أعلى اليسار ، عند رأس الثور تمامـا ، برغم أهمية بقية عناصر الصورة بدرجة أعلى من أهمية وجود الثور الساكن ، بل وقدرتها بما تحمله من إيحاءات تعبيرية عـالية ، على جـذب الانتباه بـدرجة أعلى ، ولكن انـدفاعـات الخطوط الرئيسيـة داخل اللوحـة ، فى اتجاه حركة العنـاصر الطبيعية مثل اتجاه حـركة المرأة أسفل يمين الصـورة واتجاه حركـة الرأس والـذراع فوقهـا ، وكذلك حـركة رأس الحصـان فى خطوط محددة نحو رأس الثور المضيئة أعلى اليسار (شكل ١٥٧) ، يؤكد أهميتها ، التى تزيد حينما يهبط منها البصر ـ مرغما ـ على جسد المرأة أسفله ، بشكل قوسى ، يتيح للعين أن تتجه منـه نحو الرأس القـاطن أسفلها ثم الجسد الأفقى الـذى يقود إلى جسم المرأة فى اليمين ليعاود البصر رحلته من جديد داخل دائرة منطقية محكمة .

وهكـذا تبدو « جـرنيكا » واحـدة من أهم نتـاجات « بيكـاسو » التى تعكس مفهـوم التركيب والبناء فى نتاجـه الفنى ، بما تحمله من تعقيد تركيبى شـديد ، ينتهى فى هيئة غير مبهمـة تحمل قدرا من التعبير يتأتى عن منطق صيـاغة الشكل الـذى يبدو بـذاته قيمـة تتخطى المباشرة ، وترتفع بالموضوع المطروح ليصبح فنا .

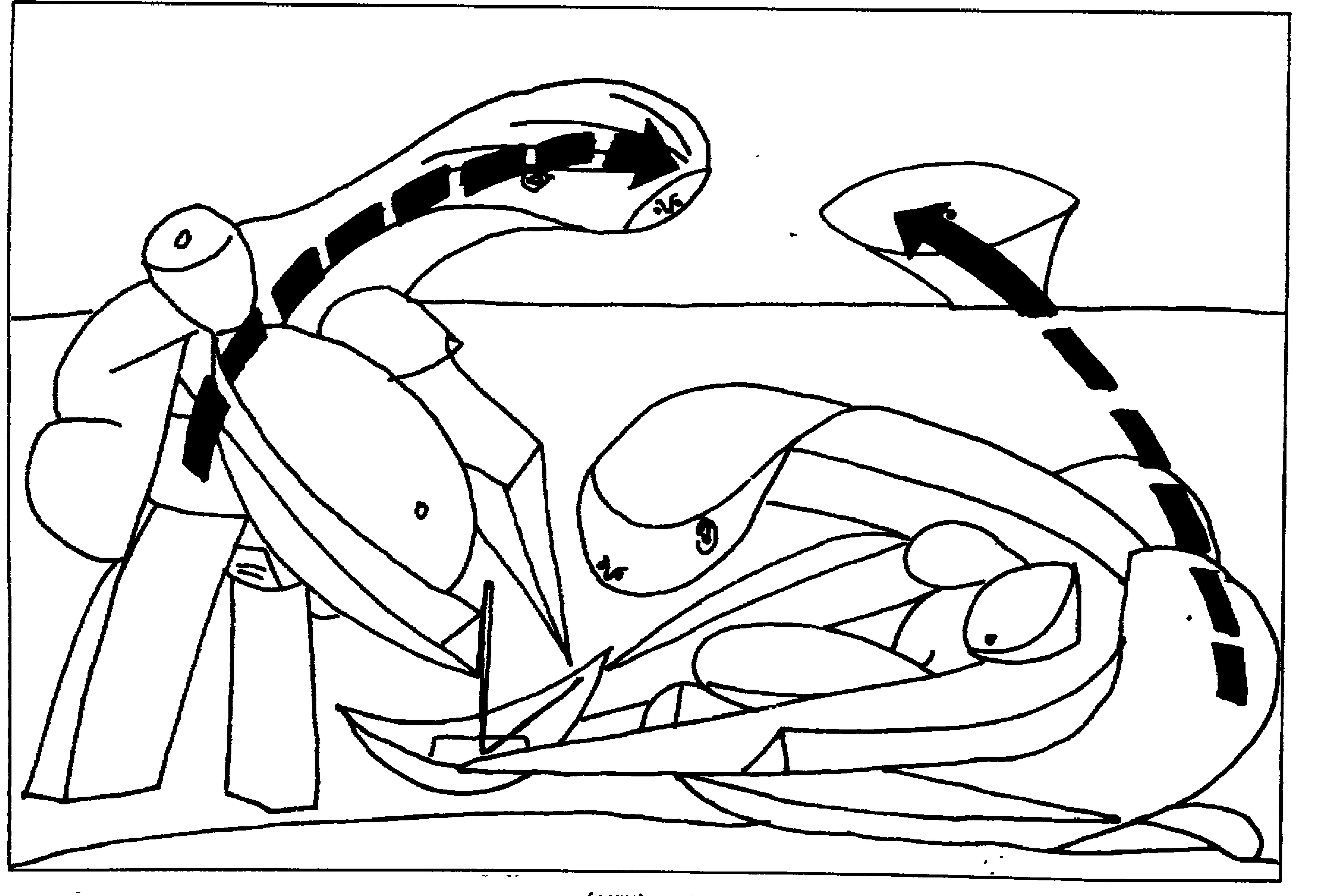
وإذا كـان « بيكاسـو » قد استطـاع أن يحقق لنفسـه منهجا للـرؤية ومنطقـا للتحويـر وصولا إلى صياغـات بنائية متفردة ، فإن ذلك لم يكن ليتحقق له بسهـولة ، دون أن يبدأ من الطبيعـة كمصدر أساسـى ، يتجاوز الشكل فيـه بعد الإمرار على المعمـل الداخلى محققا ذلك التفرد فى التناول والتركيب والنتائج ، الـذى يبدو إلى حد كبير برغم غرابته حاملا لقدر عال من الحس التعبيرى الإنسانى ، لأنـه لم يتوالد هكذا من مغامرات العقل أو نتاج للعب الهندسى وإنما جاء نتاجا للحوار المستمر مع الشكل فى الطبيعة .

ولعل حالات التغير الحادثة فى شكل الثور الذى صوره فى عام ١٩٤٥ بادئا من ملامحه الطبيعية ، منتهيـا بشكل مغاير تمامـا فى الحس وقدر التعبير ، هى نموذج جيـد لتوضيح منطق التناول والتحوير لديه ، وكذلك قـدر الحرية « الواعية » التى تتيح له ، قدرا كبيرا من السهولـة فى الانتقال بالشكل مـن هيئة لأخرى كما هـو واضح فى الأشكال (١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ , ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨) .

شكل (١٣٠)



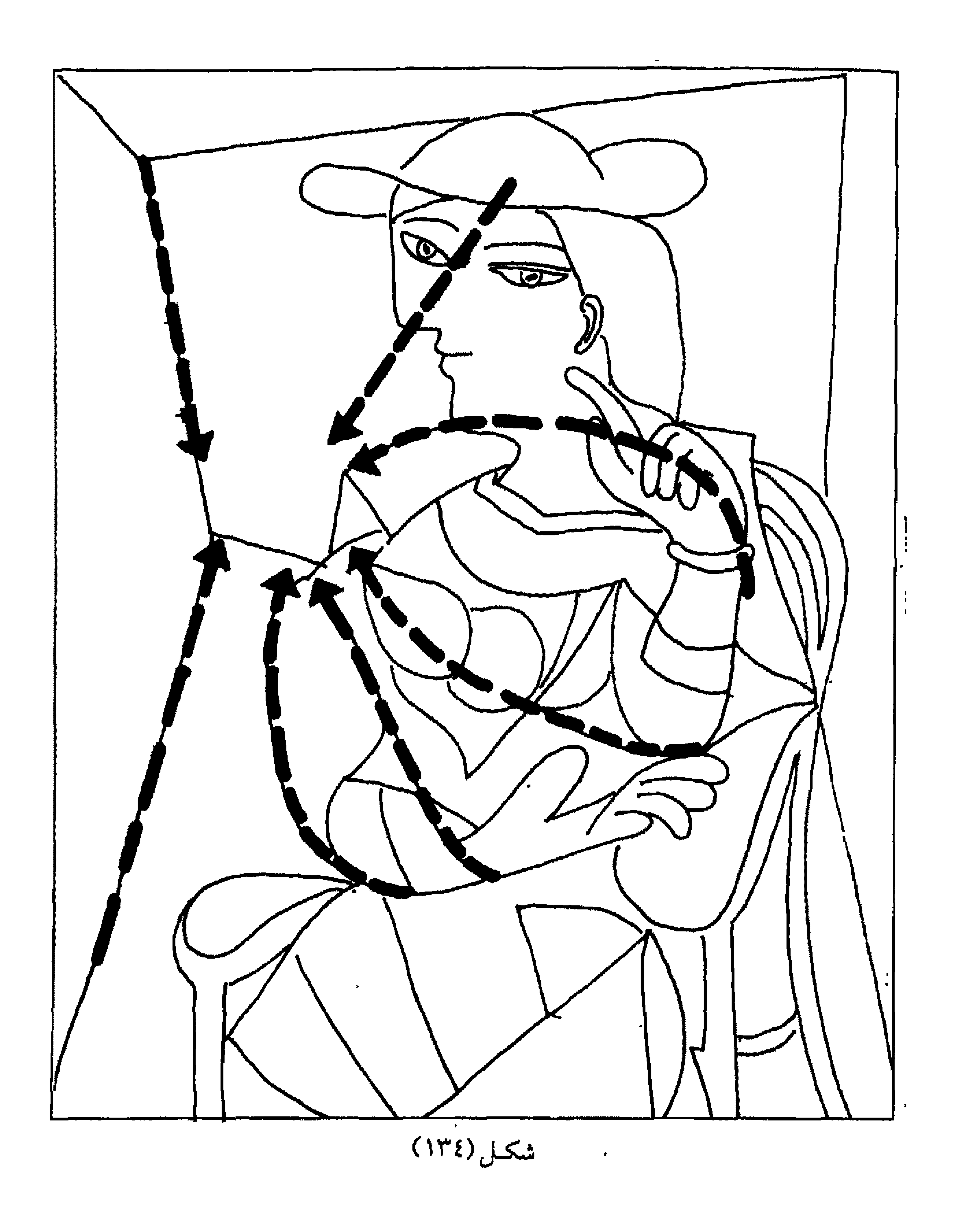
شكل (١٣١)



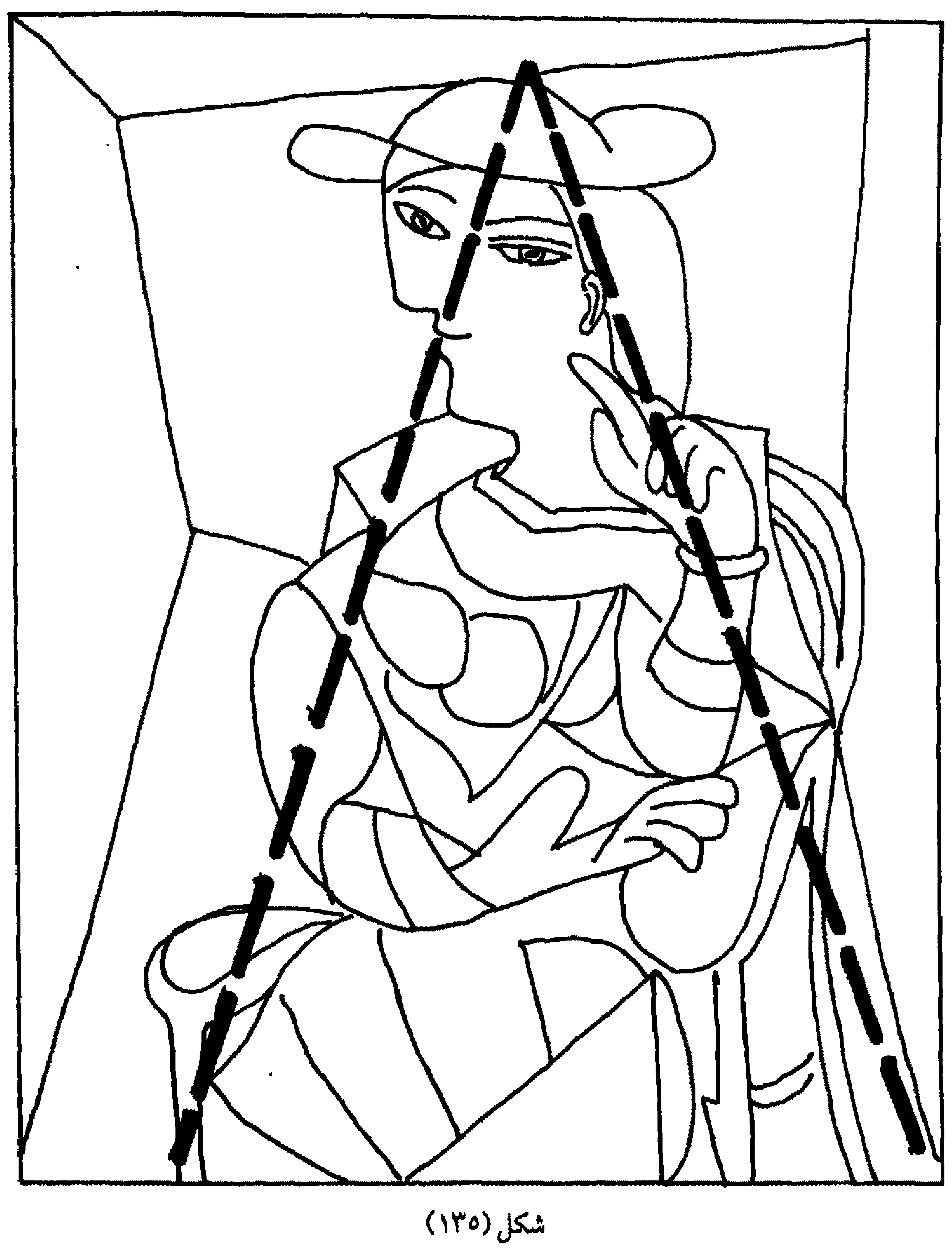
شکل (۱۳۲)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٣٣)

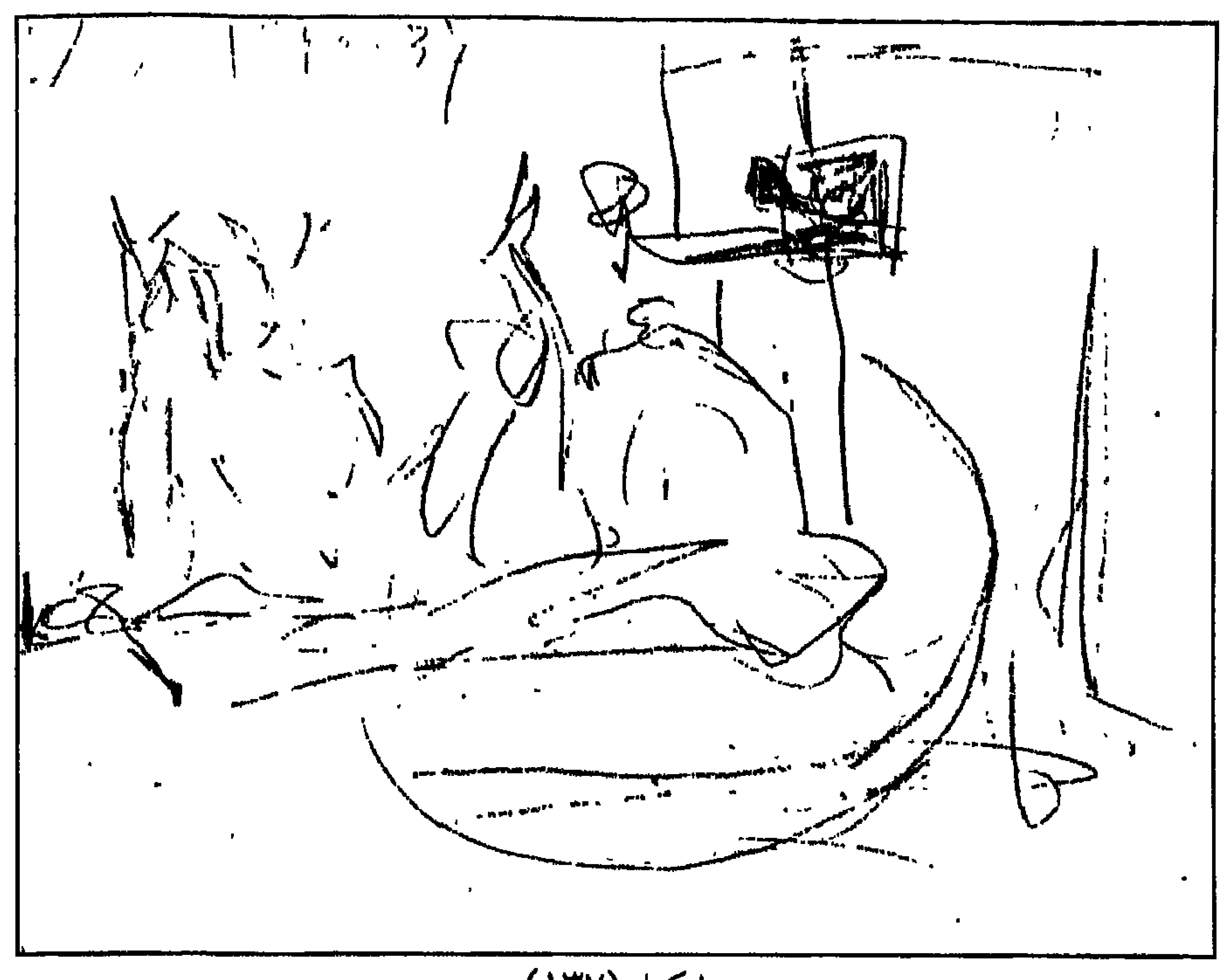


شكل (١٣٤)

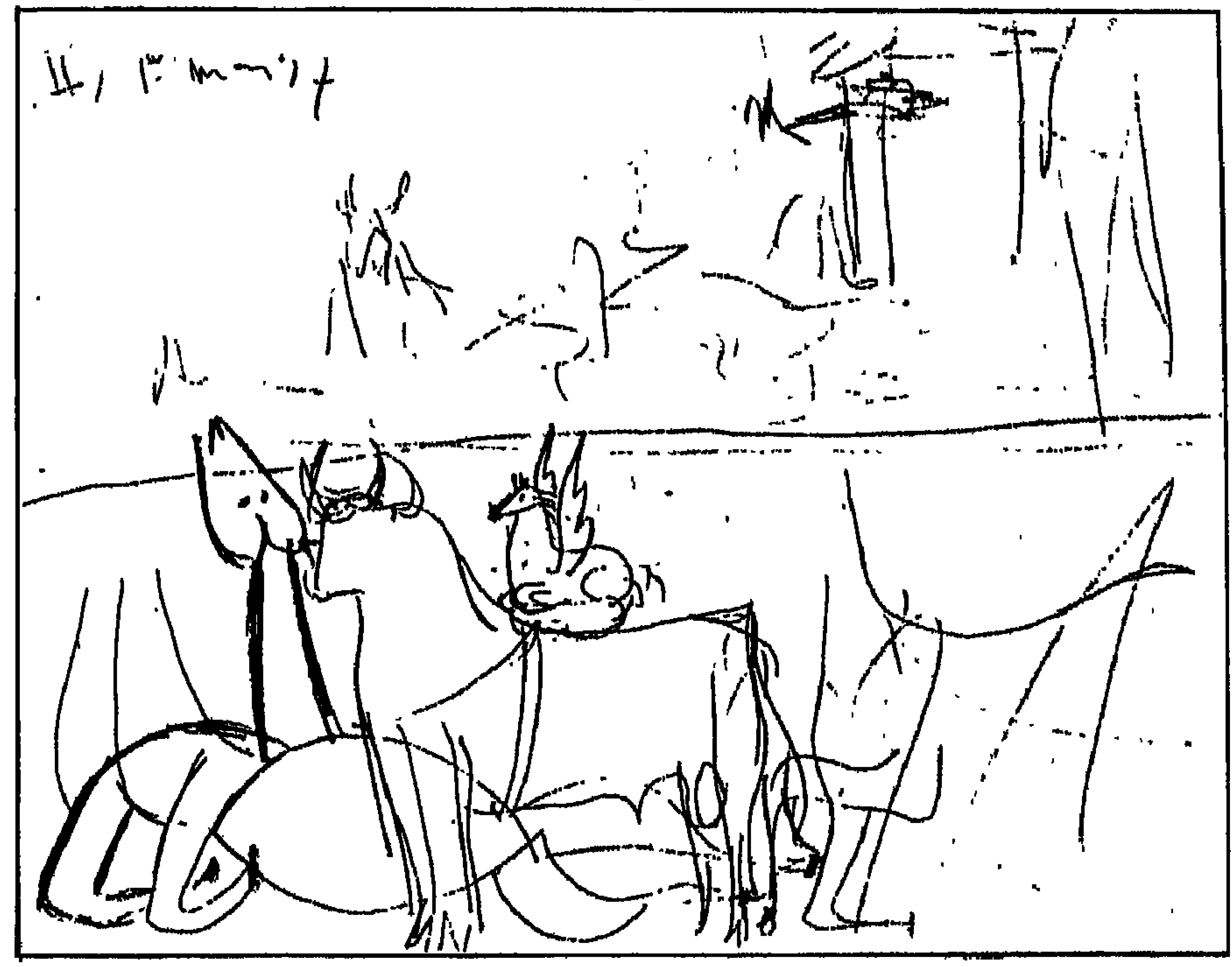


شکل (۱۳۵)

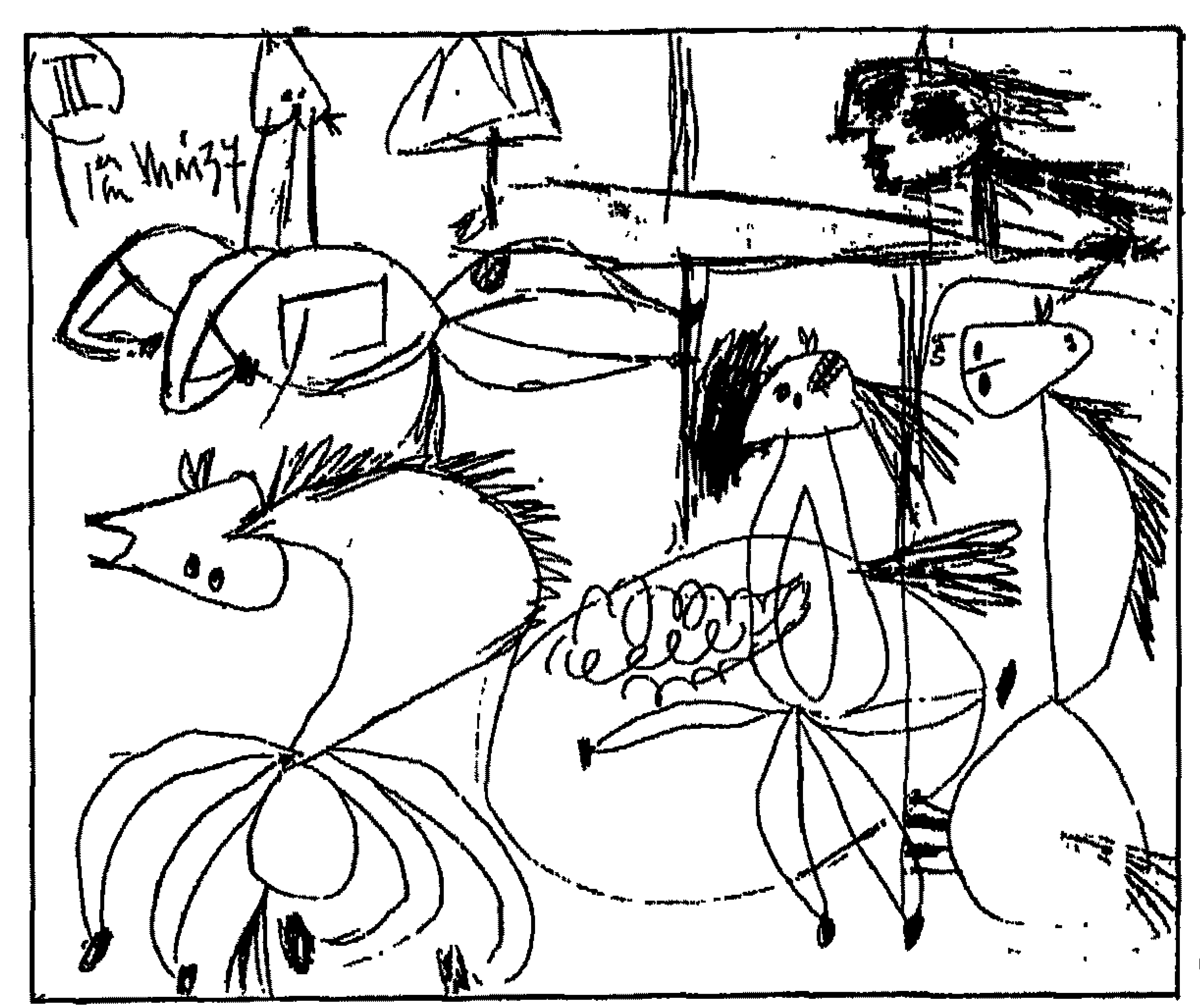
شكل (١٣٦)



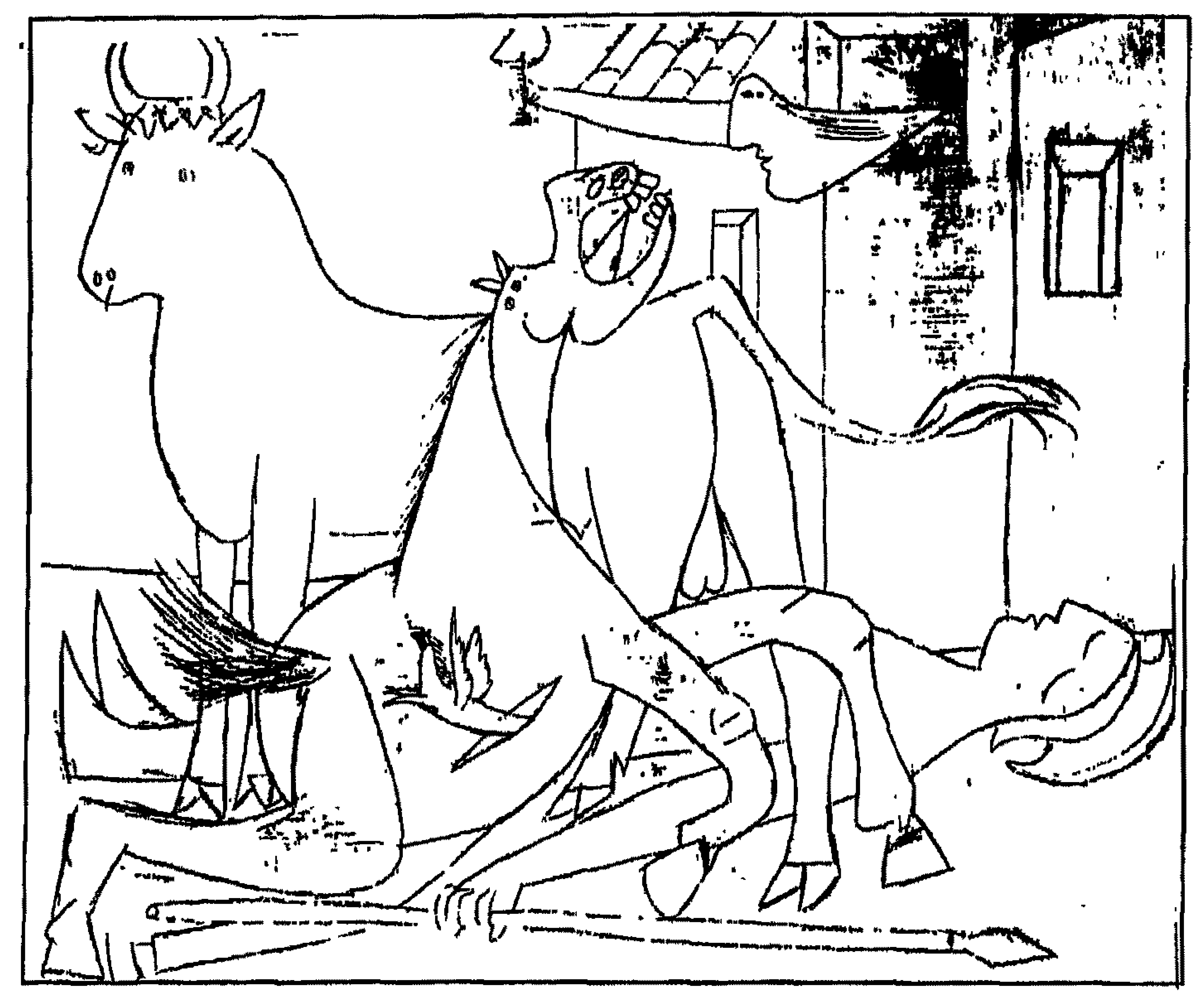
شکل (۱۳۷)



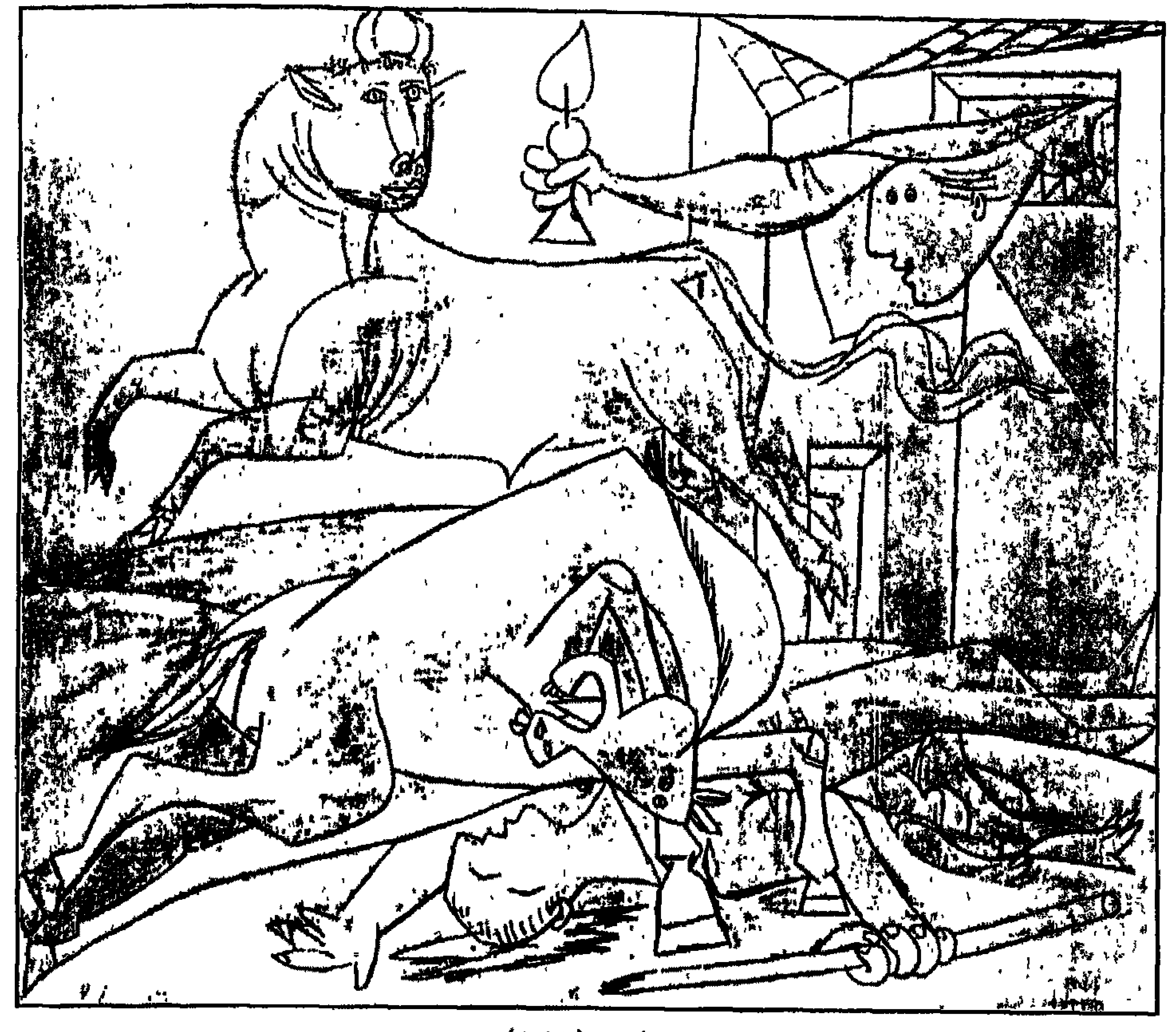
شکل (۱۳۸)



شکل (١٣٩)



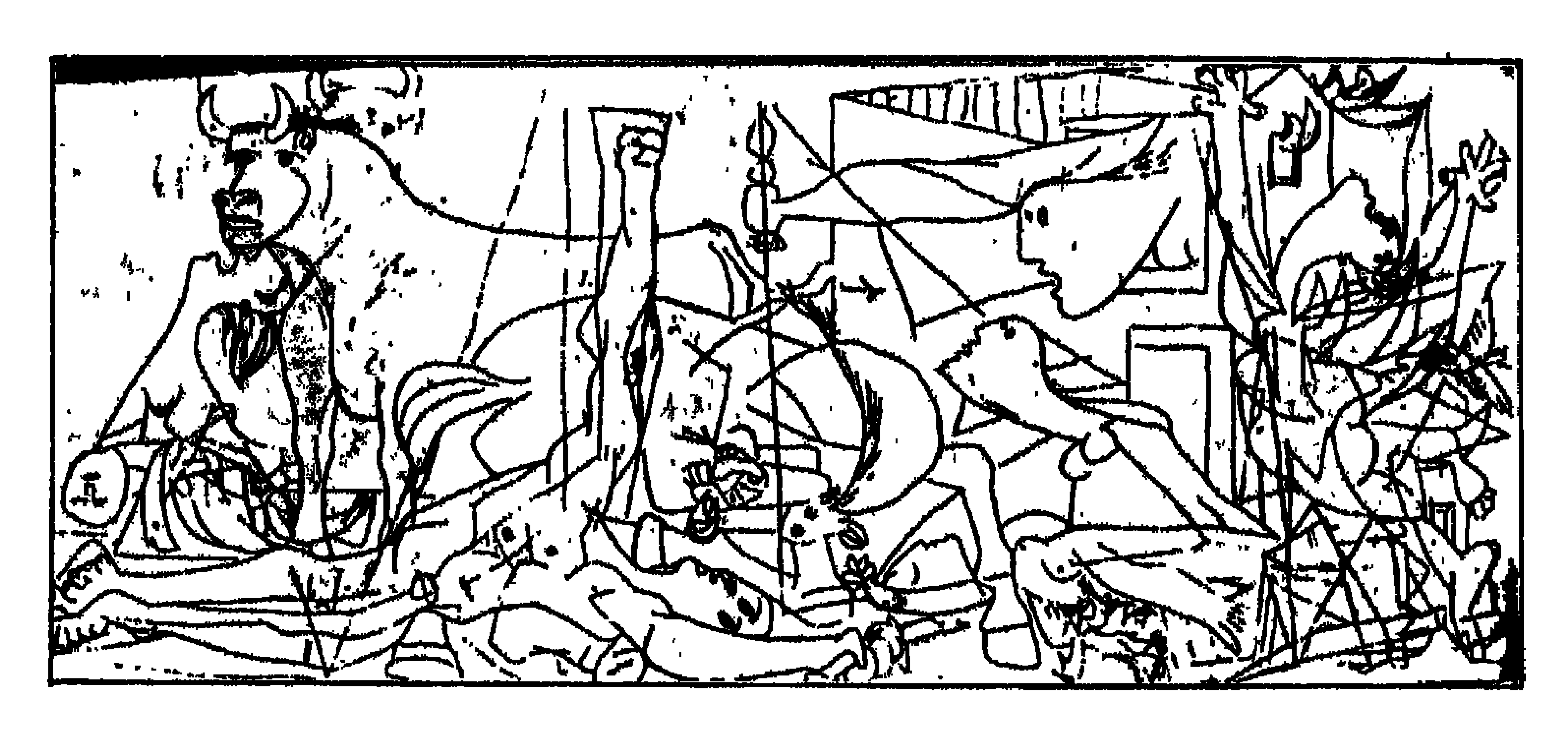
شکل (١٤٠)


شكل (١٤١)


شكل (١٤٢)



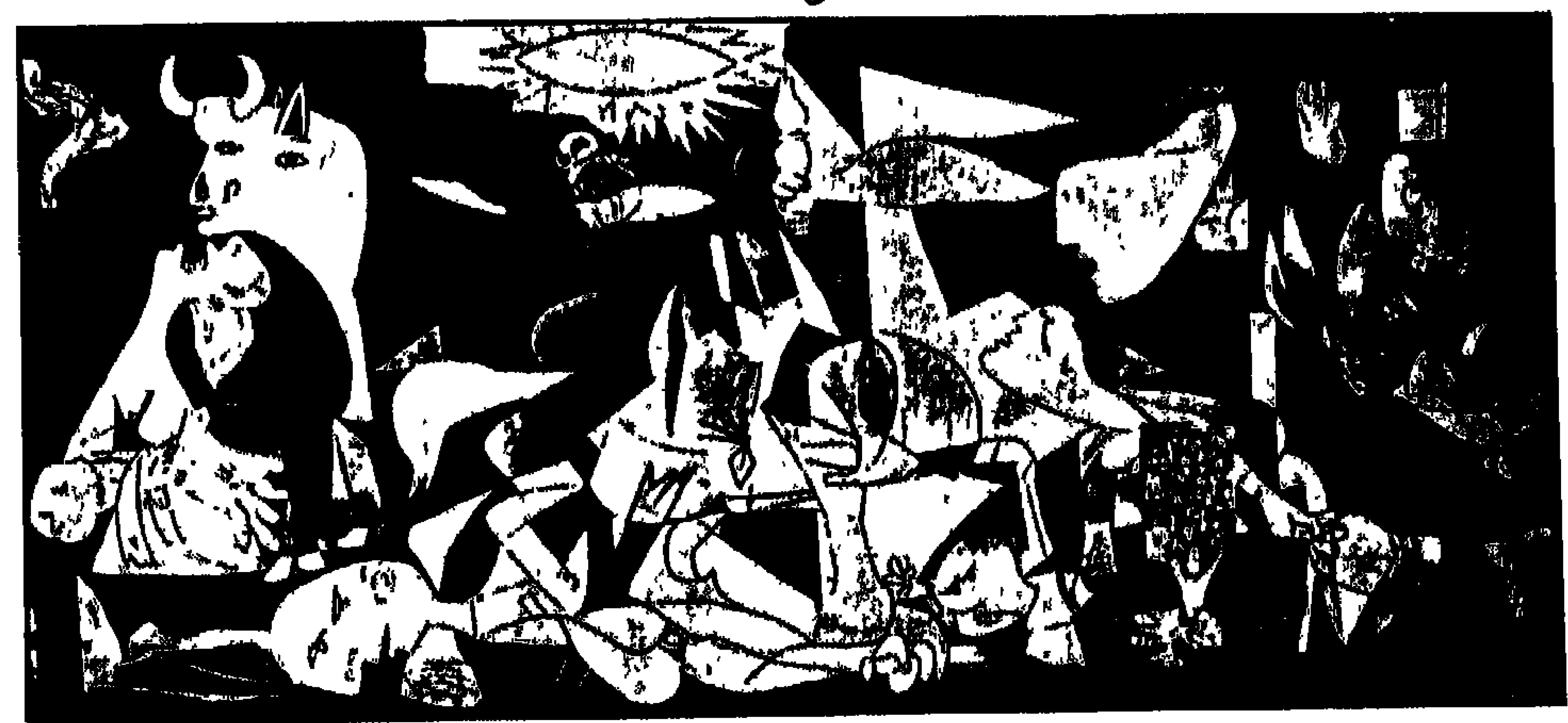
شكل (١٤٣)



شكل (١٤٤)


شكل (١٤٥)


شكل (١٤٦)


شكل (١٤٧)



شكل (١٤٨)



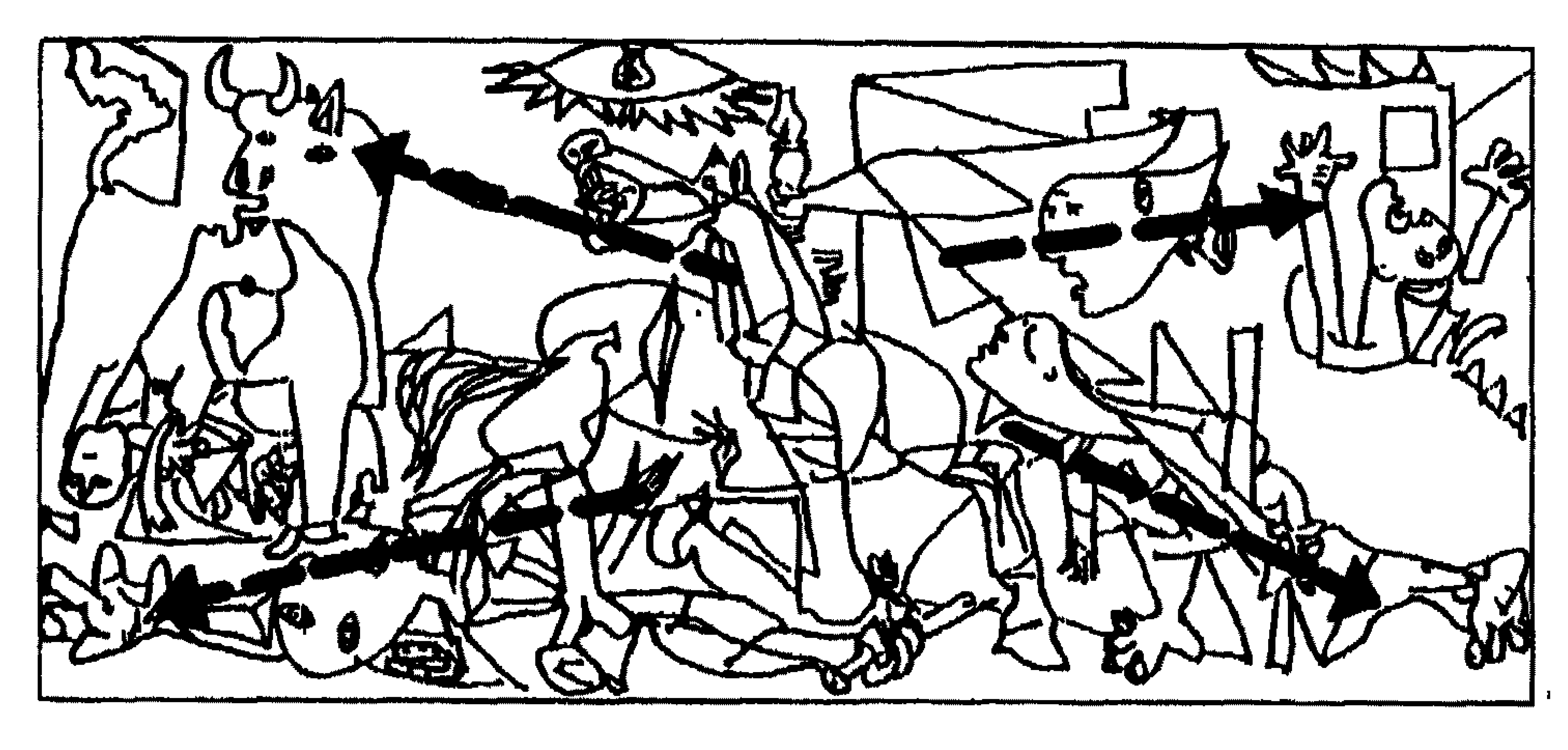
شكل (١٤٩)



شكل (١٥٠)



شکل (۱۵۱)



شکل (۱۵۲)



شكل (١٥٣)



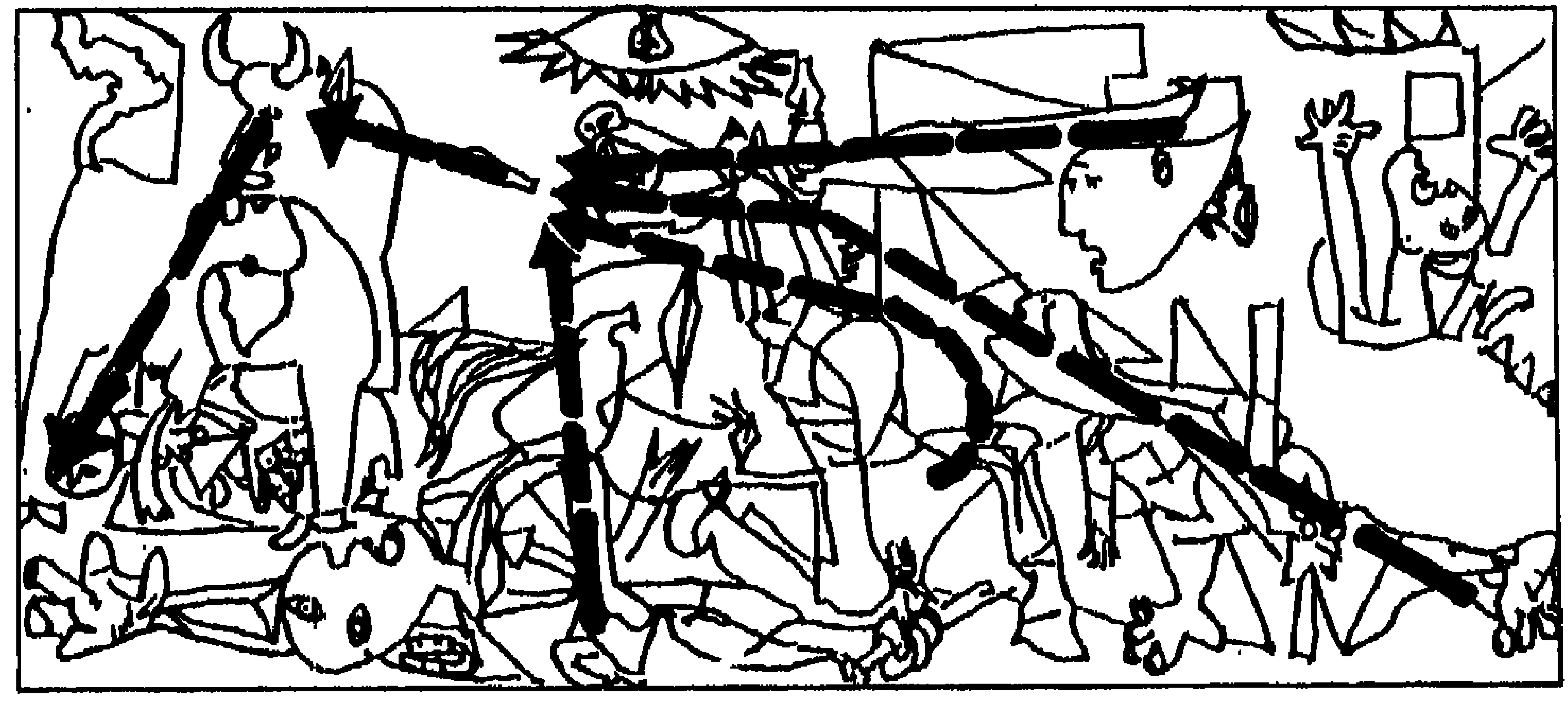
شكل (١٥٤)



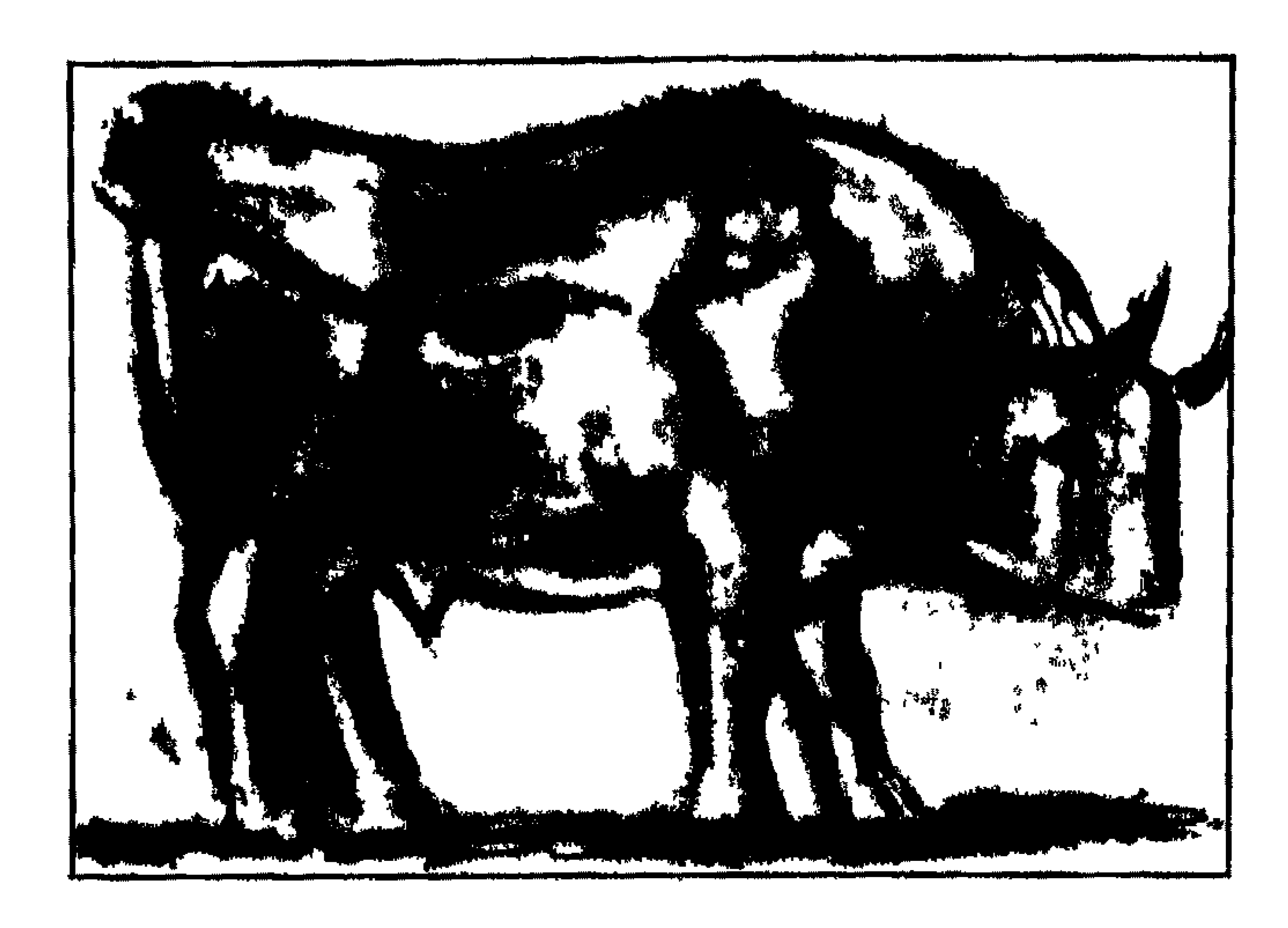
شكل (١٥٥)



شكل (١٥٦)

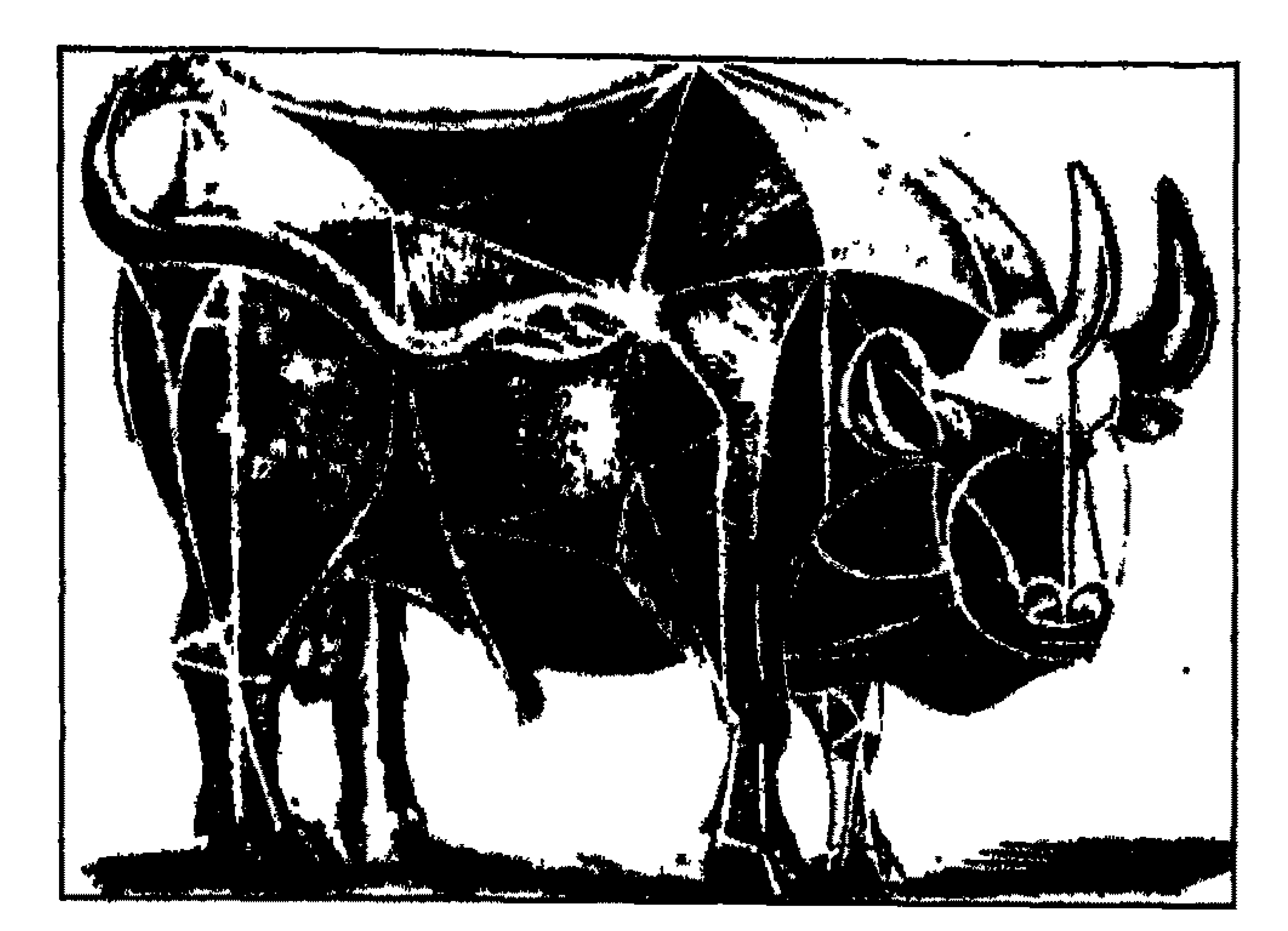


شكل (١٥٧)

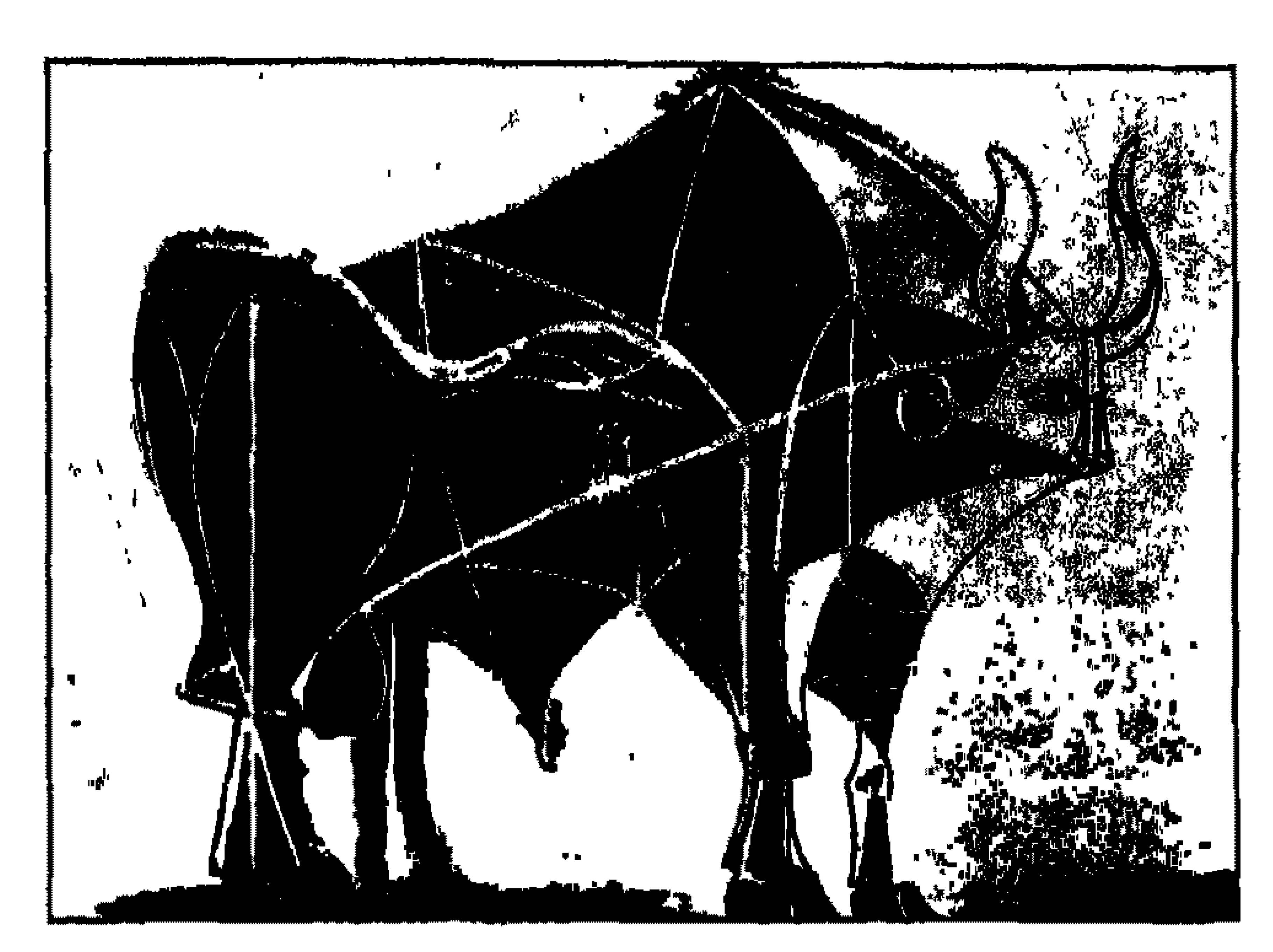

شکل (۱۵۸)


شکل (۱۵۹)

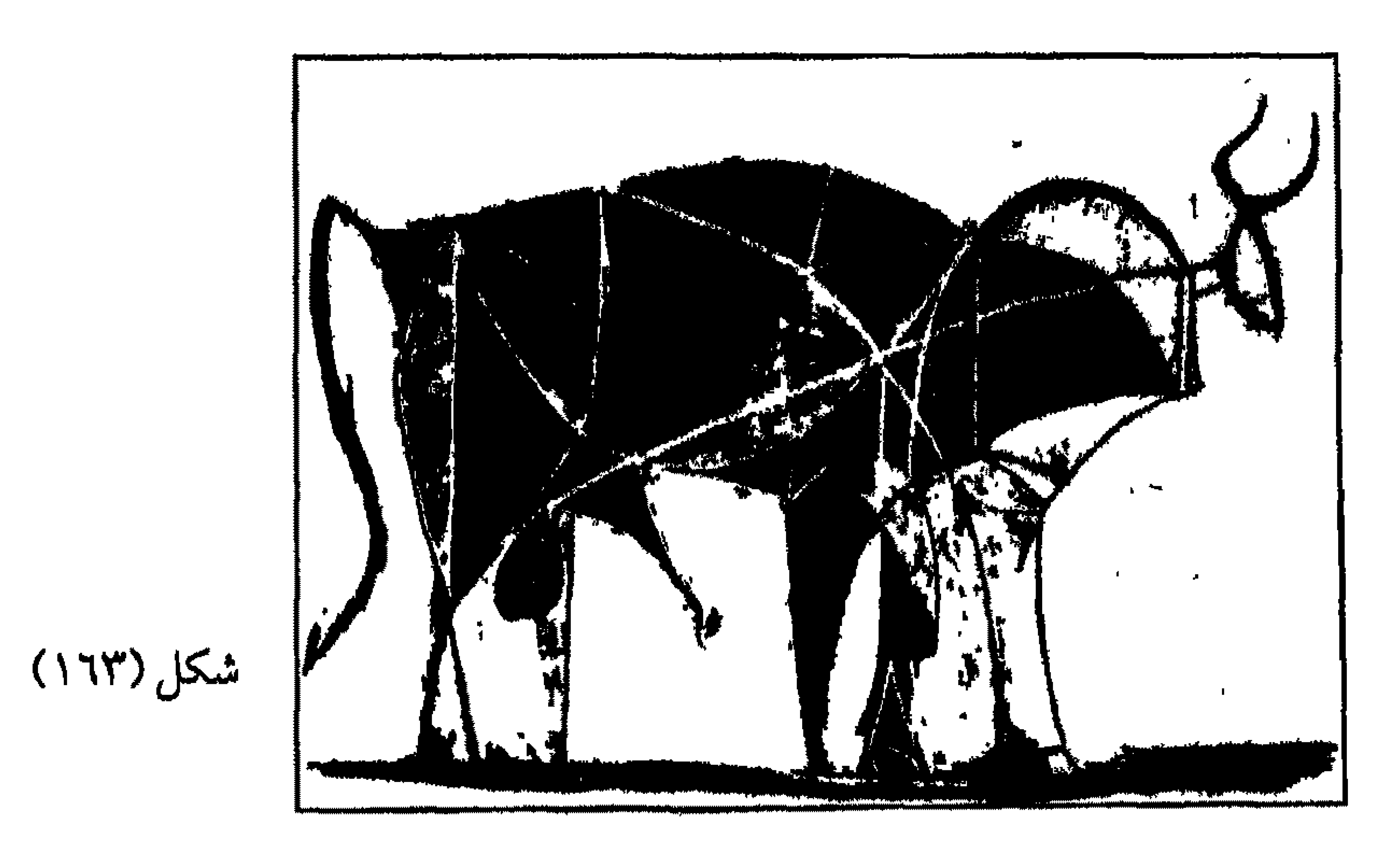

شکل (۱۶۰)



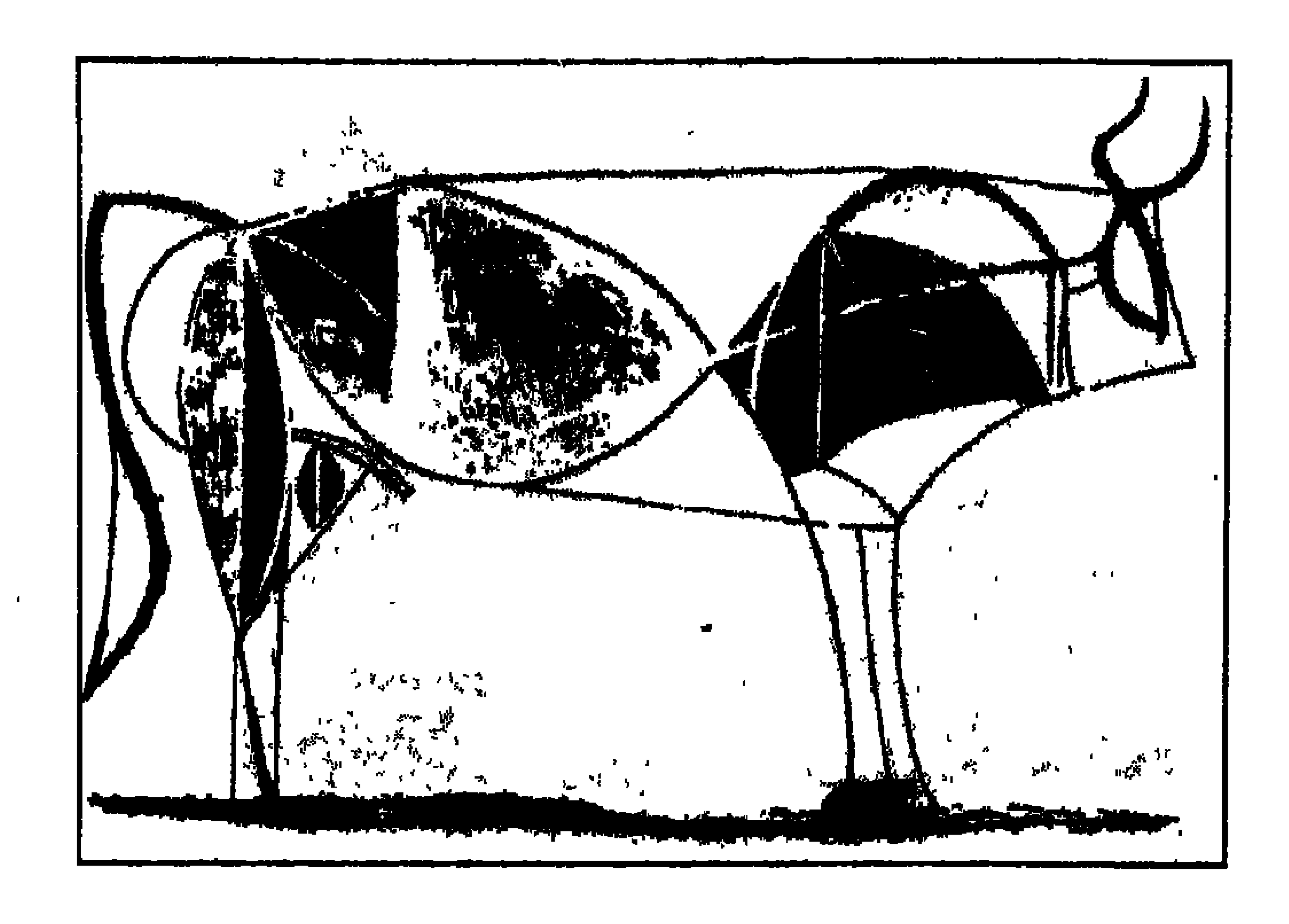
شکل (۱٦۱)



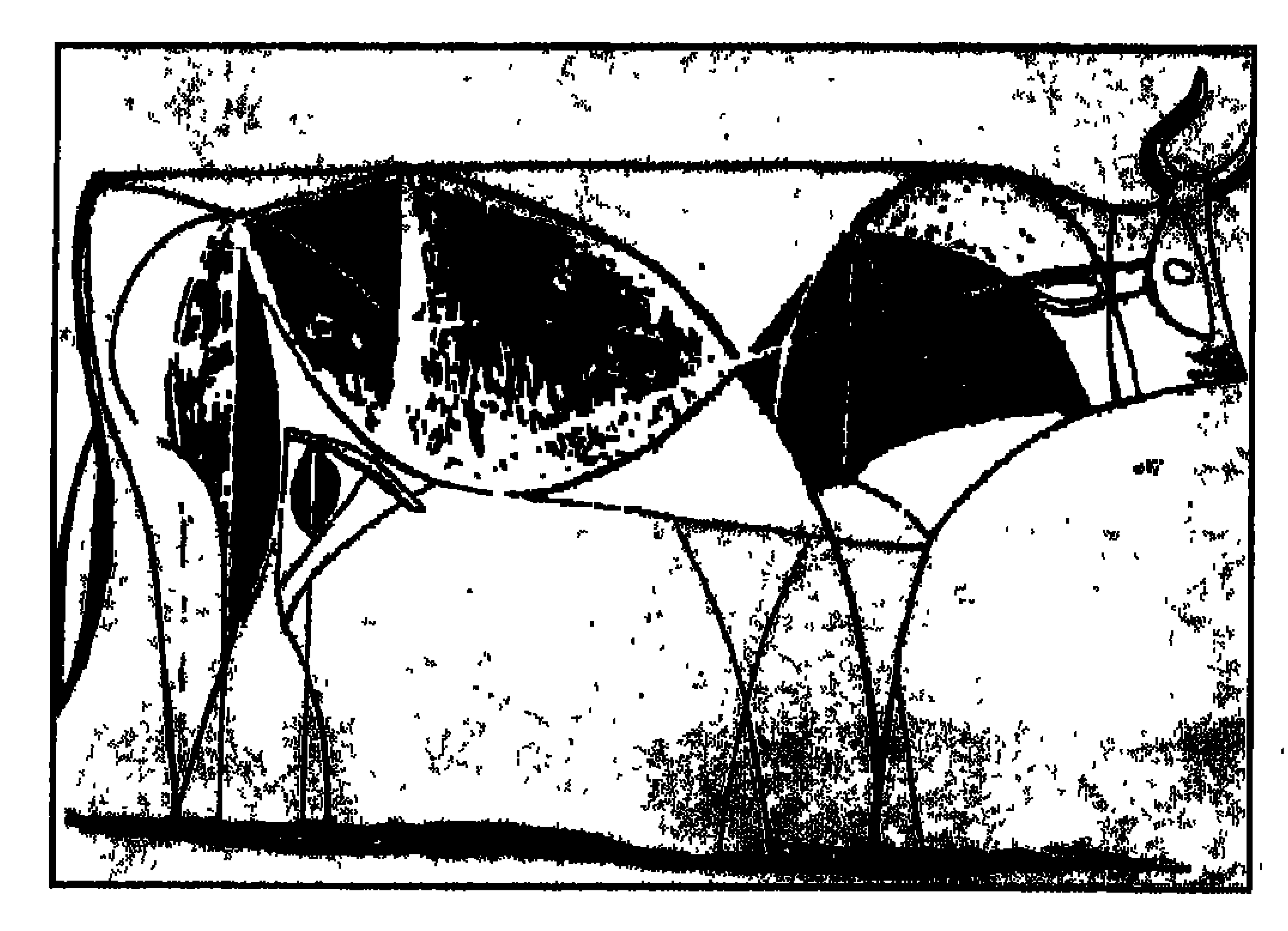
شکل (۱٦۲)



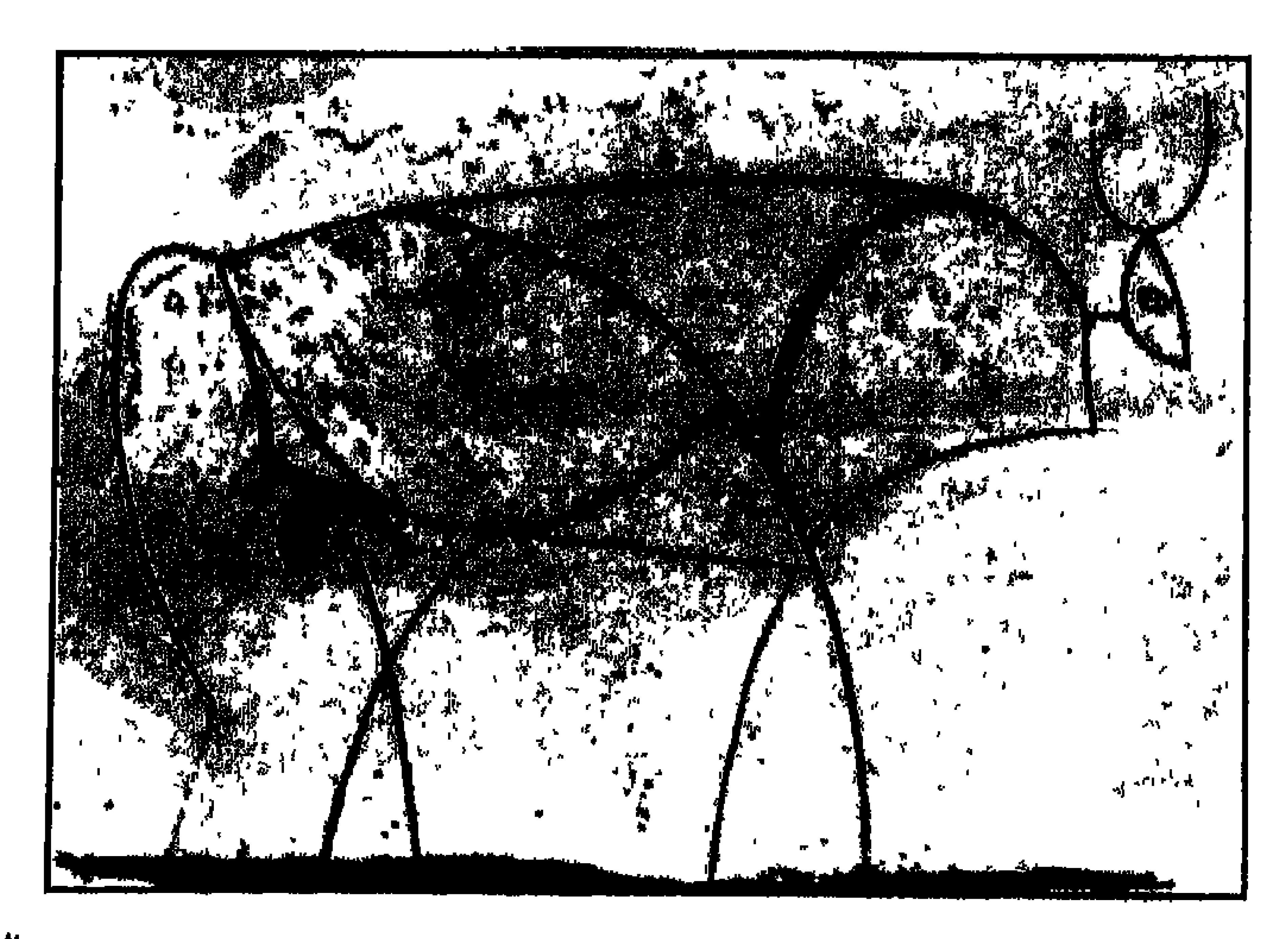
شکل (۱٦۳)



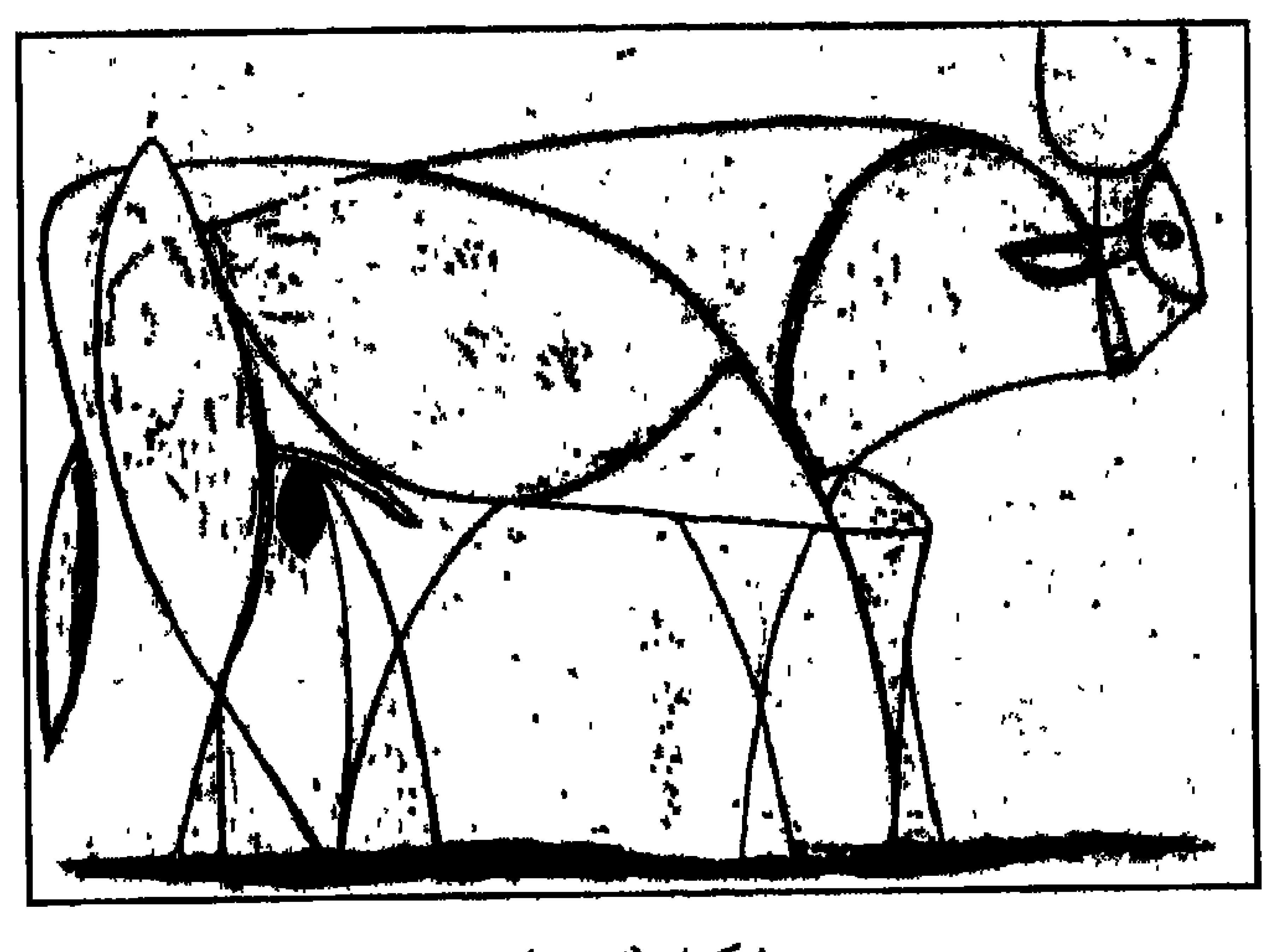
شكل (١٦٤)



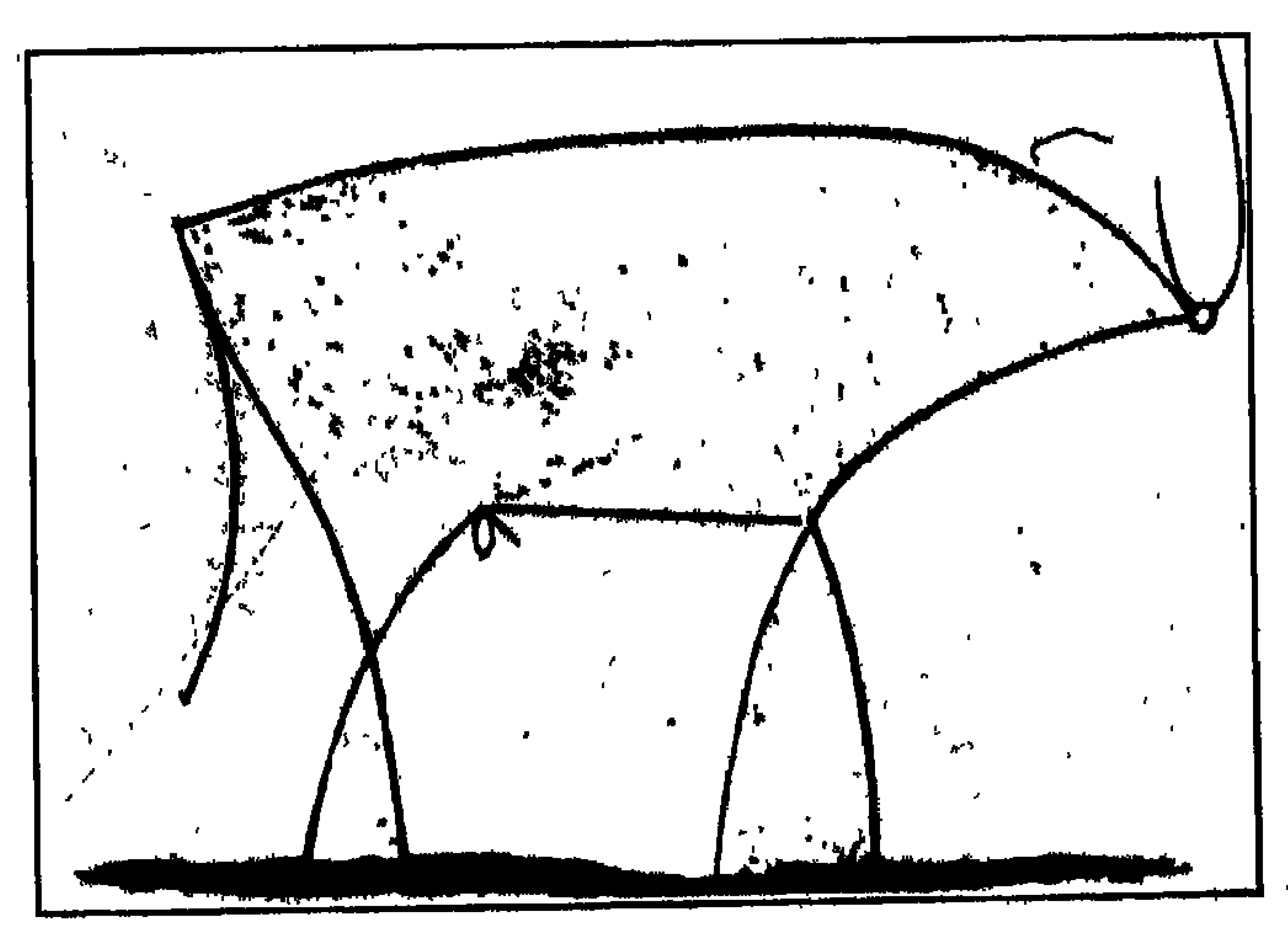
شكل (١٦٥)



شكل (١٦٦)



شكل (١٦٧)



شكل (١٦٨)

الفصل الثالث

المضمون ودوره في صياغة الشكل

برغم مغامرات « بيكاسو » المتعددة ، فى تناولاته للعمل الفنى ، وبرغم انتهاجه أحيانا لما يشبه «التهكم» العبثى ، فى صياغاته للأشكال ، إلا أنه ، وبشكل عام ، لم يلجأ إلى تقديم شكل بلا مضمون ، حتى وإن بدا الأمر كذلك أحيانا ، لأنه وبوعى ، استطاع تحقيق توازن محكم وجيد ، بين « المضمون » كمحتوى معرفى وتعبيرى ، و « الشكل » كهيئة مستحدثة يتشكل فيها المضمون فى بلاغة ودون مباشرة .

فالمضمون والشكل معا ، بدوا فى معظم الأحيان شيئا واحدا حميا متكاملا .

ولعل ذلك يعود إلى استجاباته الذكية والواعية ، لفعل التعبير فى صياغة الشكل بحيث يصبح تضمنه فيه ، متوافقاً مع ملامحه النهائية ينعكس عنها فى سلاسة وبساطة ، ودون إقحام تعسفى .

وبنظرة إلى نماذج من نتاجاته المتعددة على طول تاريخه الفنى ، سنجد ـ استجابات منطقية لأثر المضمون التعبيرى فى بناء الشكل ، دون تقيد بشىء اللهم إلا بلاغة التشكيل فى إطار التشكيل ذاته ، وليس اتكاء على لغة توضيحية أخرى .

ففى لوحته « لاعب الجيتار العجوز » (١٩٠٣) (شكل ١٦٩) التى قدمها أثناء فترة إنتاجه المسماة بالزرقاء، والتى كان يصور فيها موضوعات تعبيرية تتناول حياة الفقراء والبؤساء ، نجده يصور شحاذا ، يجلس مستكينا ساكنا يتجه برأسه لأسفل وتتراخى يده وساقاه .

يبدو فى حالة سكون سلبى ، يتأتى عن انتظام هيئته فى محورين قطريين متقاطعين يؤكدان معنى السكون الكامل (شكل ١٧٠) وفى نفس الوقت يبدو وكأنها يردد

إيقاعـا يتصاعد فى تـراخ من أسفل لأعلى فى خطوط أفقيـة مائلة قليلا فى اتجاهات مختلفة (شكل ١٧١) وكأنها الموسيقى المتأتية هنا تأتى متحشرجة متكاسلة حزينة .

وهكذا يبدو الشكل ملائما إلى حد كبير للمضون المتضمن فيه .

وفى لوحته التـى يصور فيها زوجته الأولى (١٩١٨) (شكل ١٧٢) يبـدو وقد عمد إلى إضفاء قـدر من الهدوء والواقعية على الشكل ، يتـوافق والشخصية التى يصـورها ، بأسلـوب أقرب إلى الطبيعـة التسجيلية فى فترة كـان قد اجتـاز فيها فترة التكعيبيـة وراح يجرب فى عديد من الأشكـال الأدائية والصياغية ، وبالتالى بدا التنـاول الصياغى هنا غير منطقى إلا كضرورة حتمها المضمـون الذى أراد له أن يتشكـل فى اللوحة . وإذا كـان قد عمـد إلى تناول الشكل فى الطبيعـة بأسلـوب واقعى ، لضرورة تعبيرية ، فقـد جعل من عملية بناء الشكل تبدو قائمـة على مثلث رئيسى يشغل منتصف الصورة ، رؤوسه ثلاث نقاط ضوء منعكس على الوجه واليدين ، ويبدو برغم عدم استقراره على قاعدة ، ساكنا بـارتكانـه على خط رأسى يمثله جـانب المقعد (شكل ١٧٣) وهـذا الاستقرار الـوهمى للمثلث بعكس قدرا من القلق على الشخصية برغم مظهرها الهادئ .

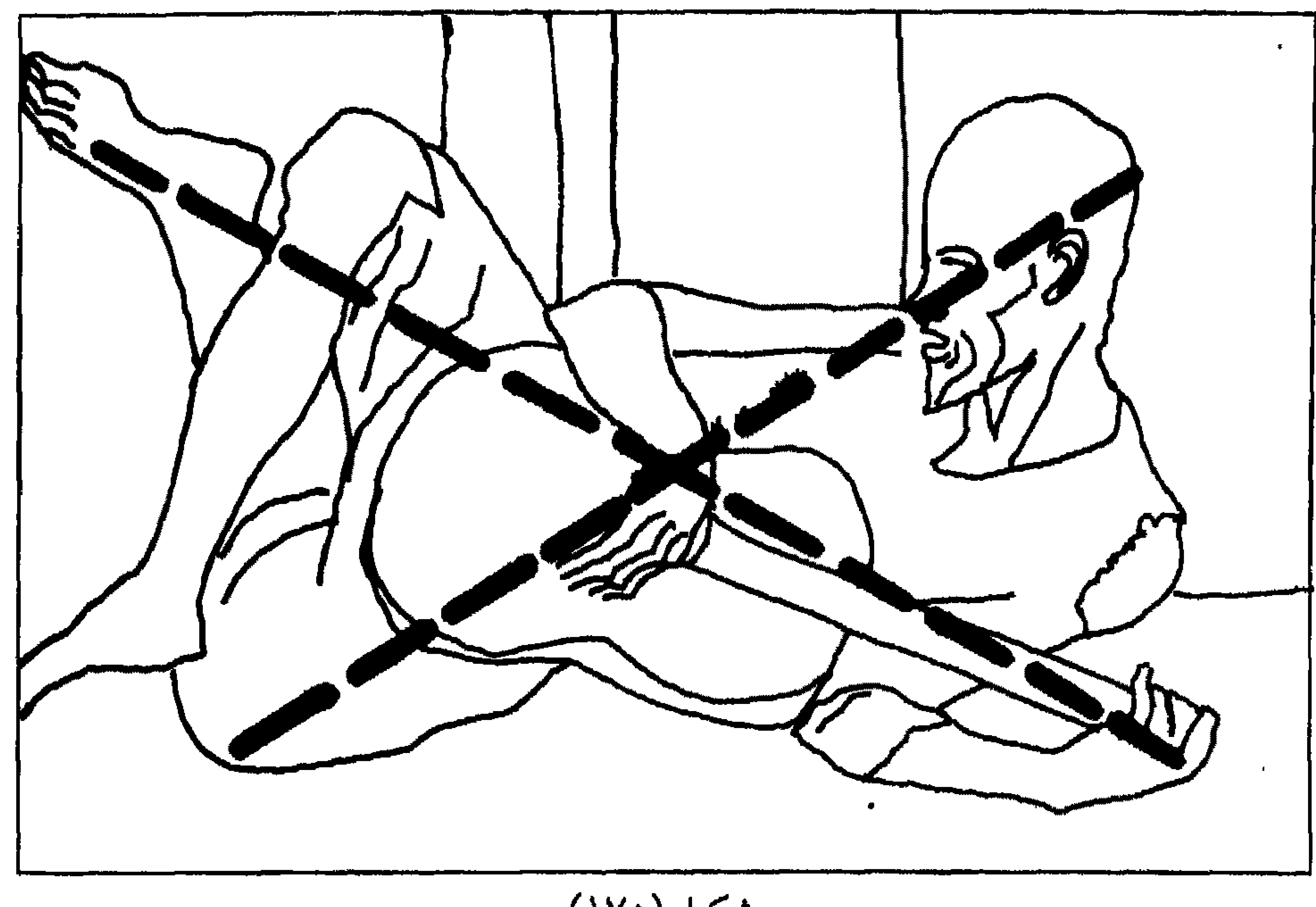
وفى لوحة الراقصات الثلاثـة (١٩٢٥) (شكل ١٧٤) يبدو « بيكاسو » وقد استطاع تصويـر « حالـة الرقص » وليـس أشكال الراقصـات ، حيث قد استخـدمهن كـوسائط تحدث حركـة مركزية شعـاعية فى اتجاهات متعـددة ، وفى خطوط متباينة بين الاستقـامة والتعـرج (شكل ١٧٥) ، مثيرا بـذلك التنويـع فى ملامحهـا قـدرا عـاليا من الحيـويـة فى الشكل ، تتوافق ومعنى الرقص .

وفى لوحته امـرأة نائمة (١٩٣٢) (شكل ١٧٦) تبدو الخطوط لينـة أفقية أقرب إلى السكون فى مجملهـا ، ذات حس هادئ مسـالم خال من الحركة العنيفـة ، موحٍ بـاستقرار يتوافق ومعنى النوم .

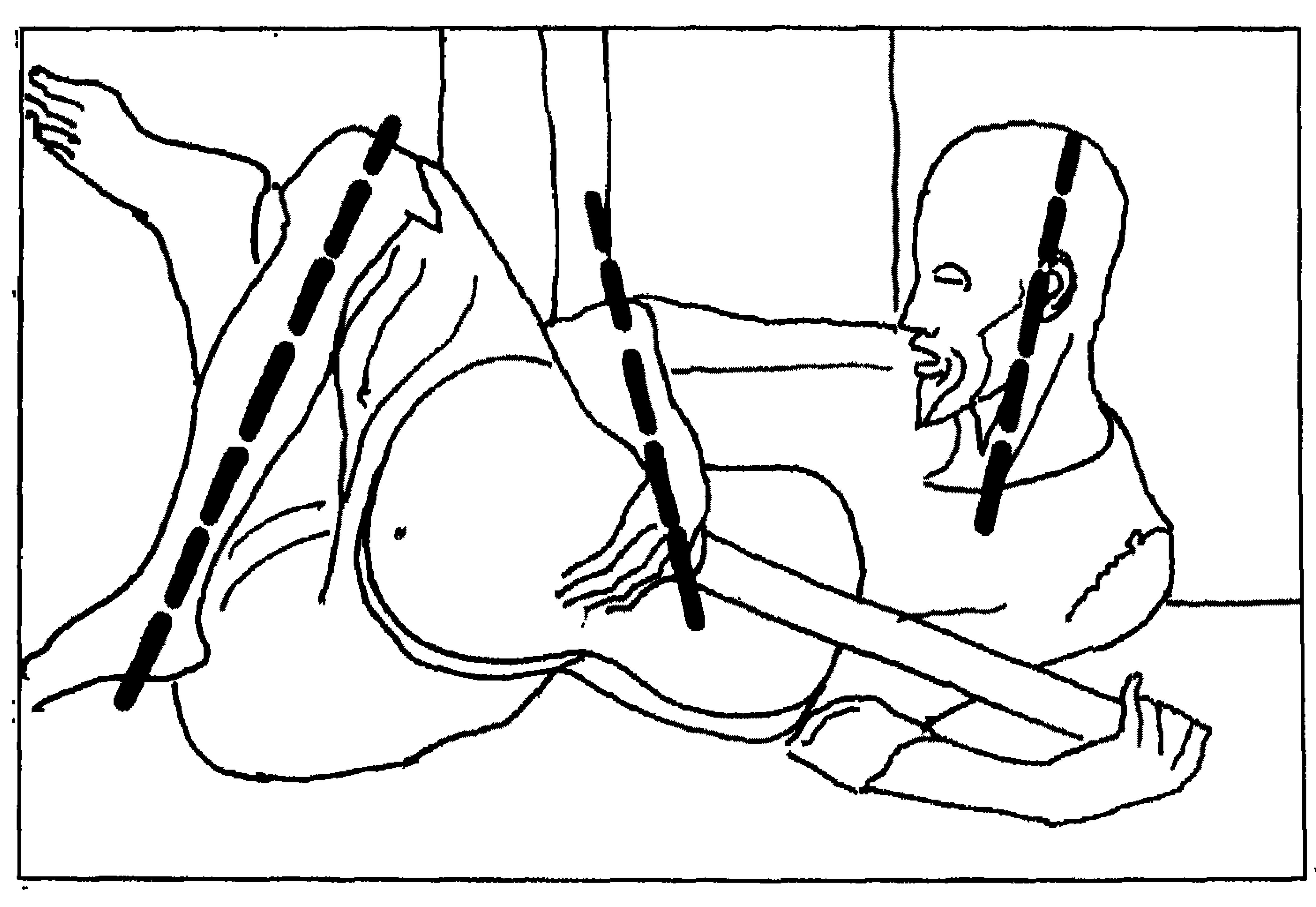
وذلك عكس الحس التعبيرى العنيف ، الـذى يتأتى من ذلك التشـابـك والتـداخل والتقاطع للخطـوط التى تولـد مثلثات عديـدة مختلفة الاتجاهات ، ومـؤلفة لـوجه محور بشكل تشـويهى سـاخر ، يصـور امـرأة تبكى (شكل ١٧٧) ، حيث يبـدو ذلك الحس الدينـاميكى الصاخب ، المتأتى عن صياغـة الشكل فى مساحات صغيرة حادة الـزوايا ، مثلثية الأشكال مـوجودة فى اتجاهات متخالفـة ومتداخلة فى حدة ، معـادل شكلى بنائى لمضمون تعبيرى متمثل فى حالة البكاء .



شكل (١٦٩)



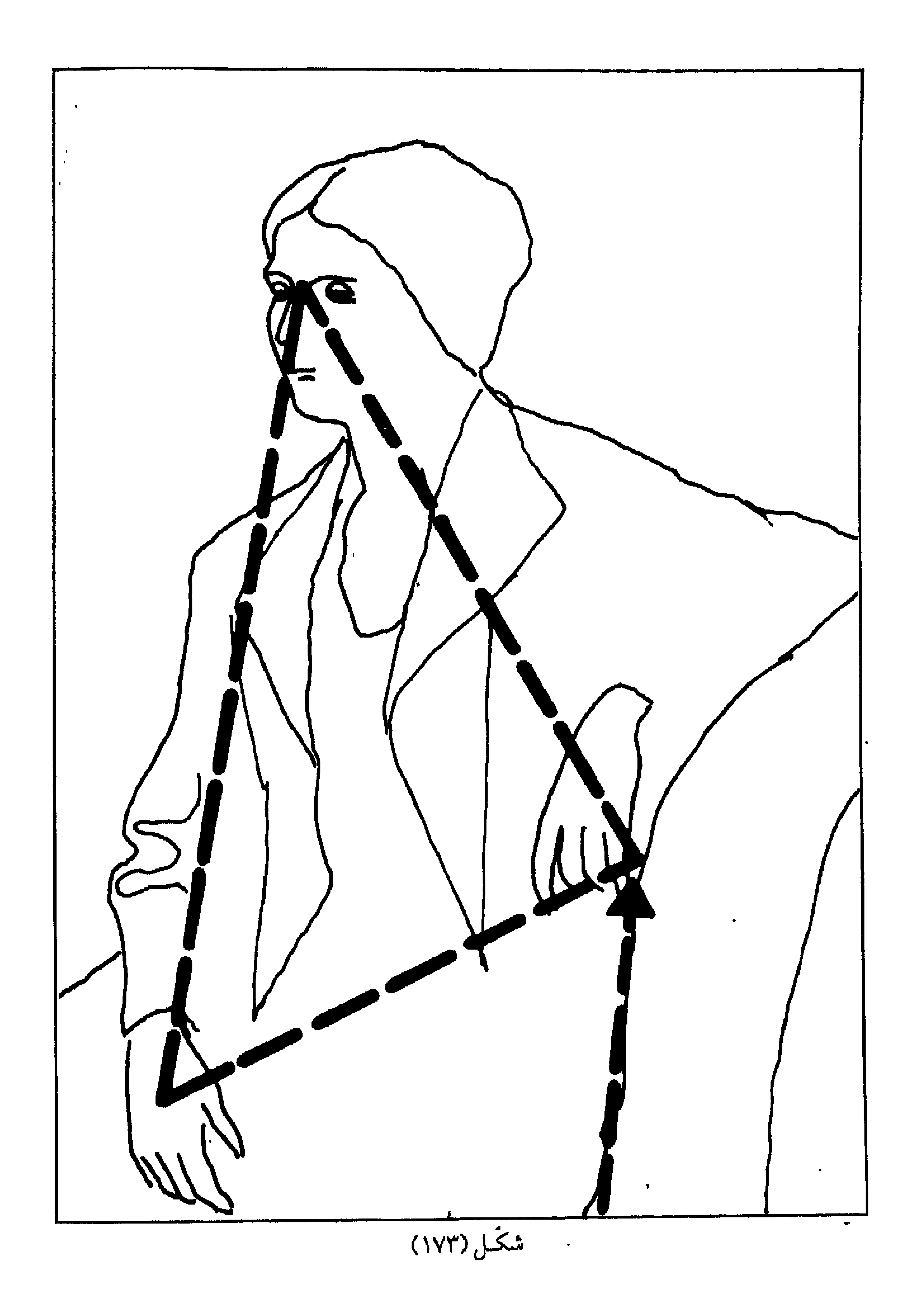
شكـل (١٧٠)



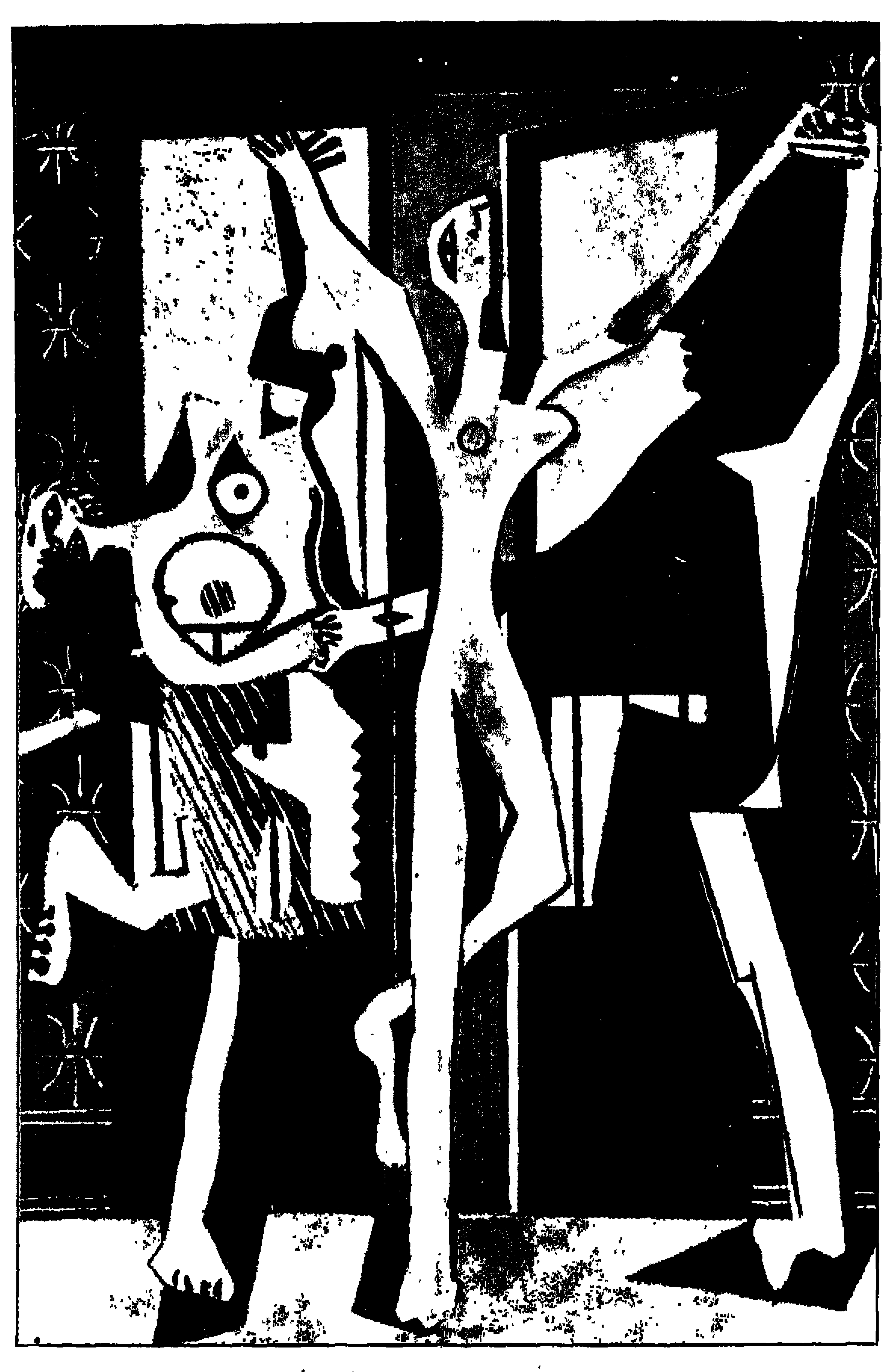
شكـل (١٧١)



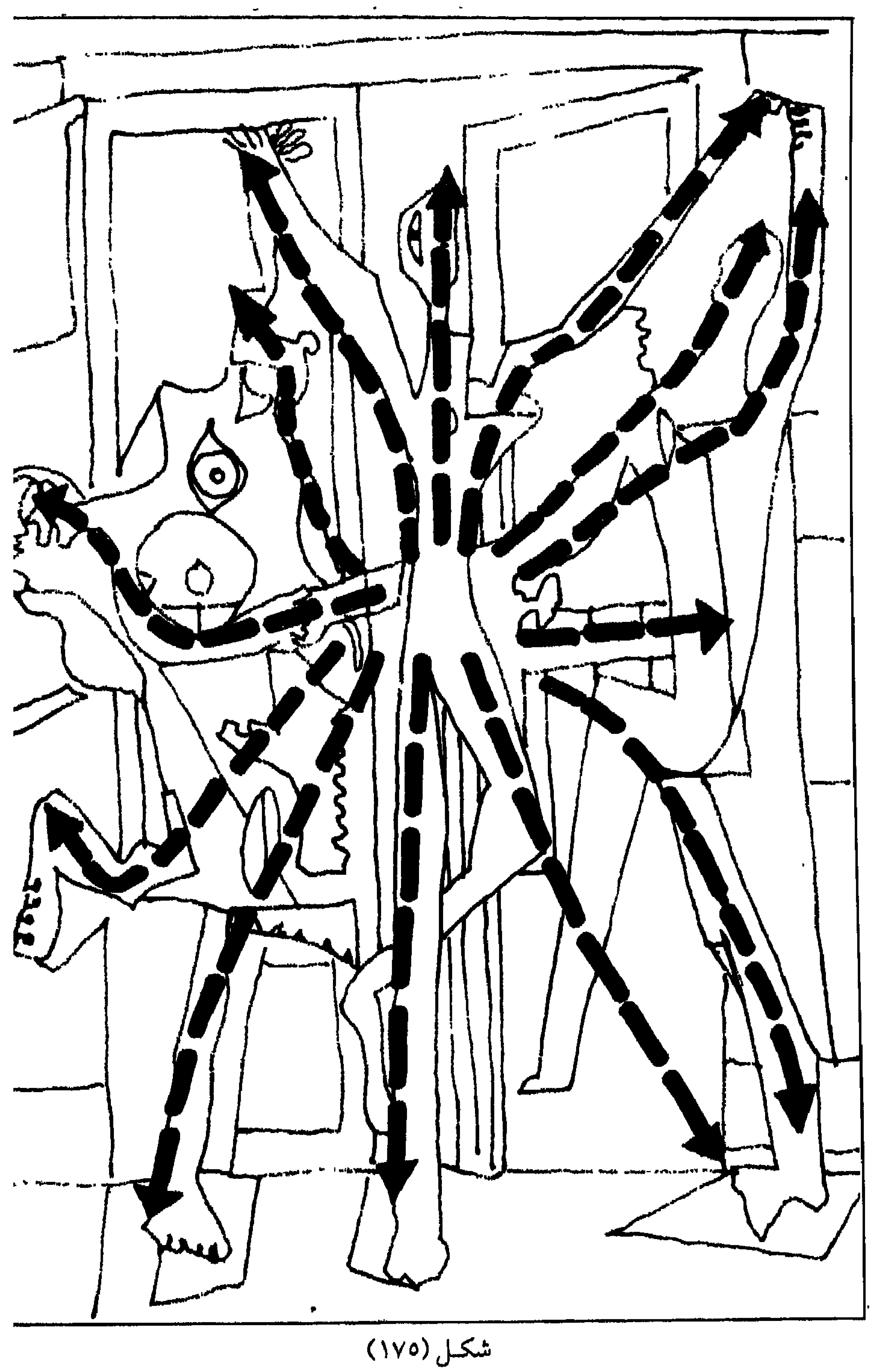
شکل (۱۷۲)



شكل (١٧٣)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٧٤)



شكل (١٧٥)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٧٦)



شكل (١٧٧)

وفى لوحته « جرنيكا » (شكل ١٣٦) يبدو المضمـون ذا دور أساسى وهام فى صياغة الشكل ، حيث يتحـول التعبير عن الغضب والاعتراض على وحشية قتل الأبـرياء ، إلى خطوط حادة مندفعة ومتكسرة تتراكب فى حالة ديناميكية صاخبة ، بينما يبدو البناء العام منطقيا فى الارتفاع بالصراع الدرامى بين الأشكال ، حيث ترقد جثة الرجل ، سابحة فى ضبابيـة قاتمة أسفل اللوحة ، بينما يبـدأ (الضوء ـ الحياة) فى النمـو كلما ارتفعنا لأعلى ، حيث نجـد المرأة المندفعـة لأعلى وجسم الحصان المتأهب للحـركة ، يقعـان فى منتصف الصورة تقـريبا ، وقـد ازدادت كمية الأبيض التى تحيط بهما وتغطيهما ، حتى نصـل بعد ذلك إلى ذروة الأبيض ونصاعته فى أعلى الصورة وقمة المثلث فى آن واحد ، حيث يصور رأس الحصان صـارخة فى قـوة ، ومن فوقها مصبـاح مضىء داخل مساحـة ضخمة من الأبيض ، ثم تتوزع الـرؤية بعـد ذلك على جانبى المثلث ، بين رأس الـرجل الصارخ فى يمين اللوحـة ، ورأس الثور فى يسارهـا ، فى تبادل ، تخف حـدته حينما ينسحب البصر ثانيـة ، إلى منتصف ـ المثلث والصـورة ، ليدور مع الخطـوط الدائرة حـول نفسها ، فيما يشبه الحلزون ، التى تصنع جسم الحصان .

ذلك التركيب الصيـاغى لـلأشكال فى عـلاقـاتها الإيقـاعية الحادة ، يبـدو مبنيـا على مضمون تعبيرى حاد ، هو الدافع الأساسى لتلك العلاقة الحادة بين الأشكال .

ولعل رسومات وتصاوير « بيكاسو » لمصـارعة الثيران هى أكثر أعماله الفنية توضيحا لدور المضمـون وأهميته فى صيـاغة الشكل ، حيـث يبدو فى لـوحته « الثـور والمصارع » ١٩٥٩ـــ (شكل ١٧٨) وقد تحول الشكل فيهـا إلى إيقاع حـركى مـروحى ، تدوز فيـه الأقواس فى حـدة ، حول نقطة مـركزية (شكل ١٧٩) ، توحى بحـالة من الدينـاميكية العالية ، المعـادلة فى إيحاءاتها لذلك المضمون العنيف الكـامن فى عملية الصراع بين الثور والمصارع .

وفى لوحته « مثير ثيران المصارعة الساقط » ـ ١٩٧٠ ـ (شكل ١٨٠) يبدو وقد حول مضمون انتصـار الثور وسقوط المصارع إلى مجمـوعة من الخطوط الهابطـة جميعها بشكل صريح واضح إلى أسفل ، بينما ظل قـرنا الثـور متجهين فى حدة لأعلى ، (شكل ١٨١) وفى ذلك دلالة شكلية عن انتصـار الثور ـ (برغم غباوتـه حيث تبدو رأسه صغيرة وغير واضحة) ـ فى صراعه من أجل الحياة .

وأيضا فى لوحته « مصارع الثيران الساقط » ـ ١٩٧٠ (شكل ١٨٢) ـ يبدو وقد حول نفس مفهوم السقـوط إلى أشكـال ، ولكن فى إيقـاع مختلف ، حيث بـدأ شكل جسم المصارع قـوسيا تتجه أطرافـه لأسفل ، محيطا بتقـوسه شكل رأس الثـور الضخمة التى تتصدر منتصف الصورة بقرنيه المشهرين لأعلى ، ولكن داخل القوس ـ جسم المصارع ـ المسيطر عليه وكأنها الموت هنـا لا يعنى الانتصار الكامل للثور . الـذى يرزح تحت عبء (القوس ـ الجسد) ، (شكل ١٨٣) .

وهكذا ، ينصهر المضمـون ، متحولا إلى إيقاع يحكم حركـة الشكل ، وملامح بنائه دون أن يقيد طلاقة التعبير الكامنة فى الشكل دون مباشرة .

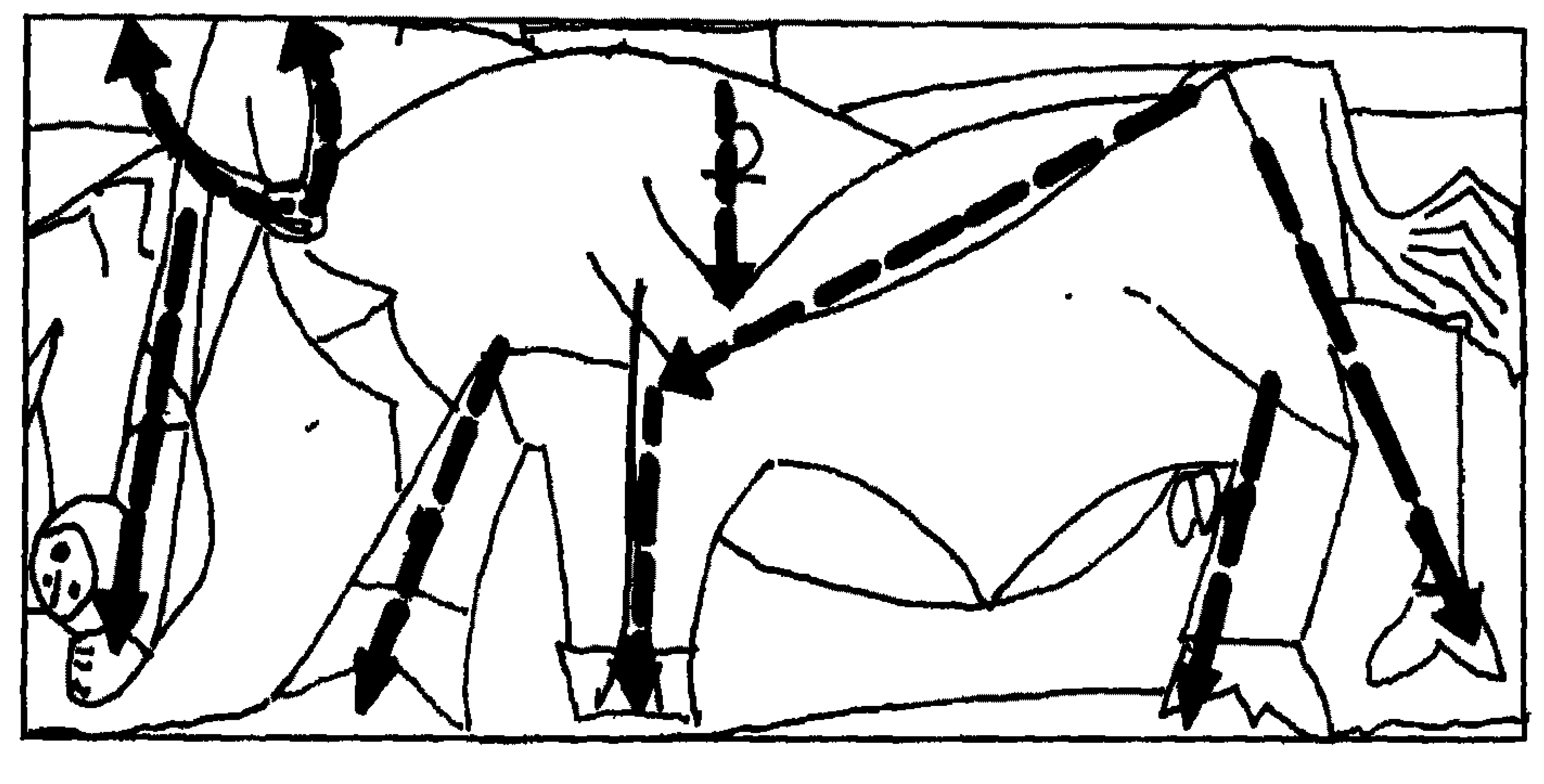


شكا. (١٧٨)

شكل (١٧٩)



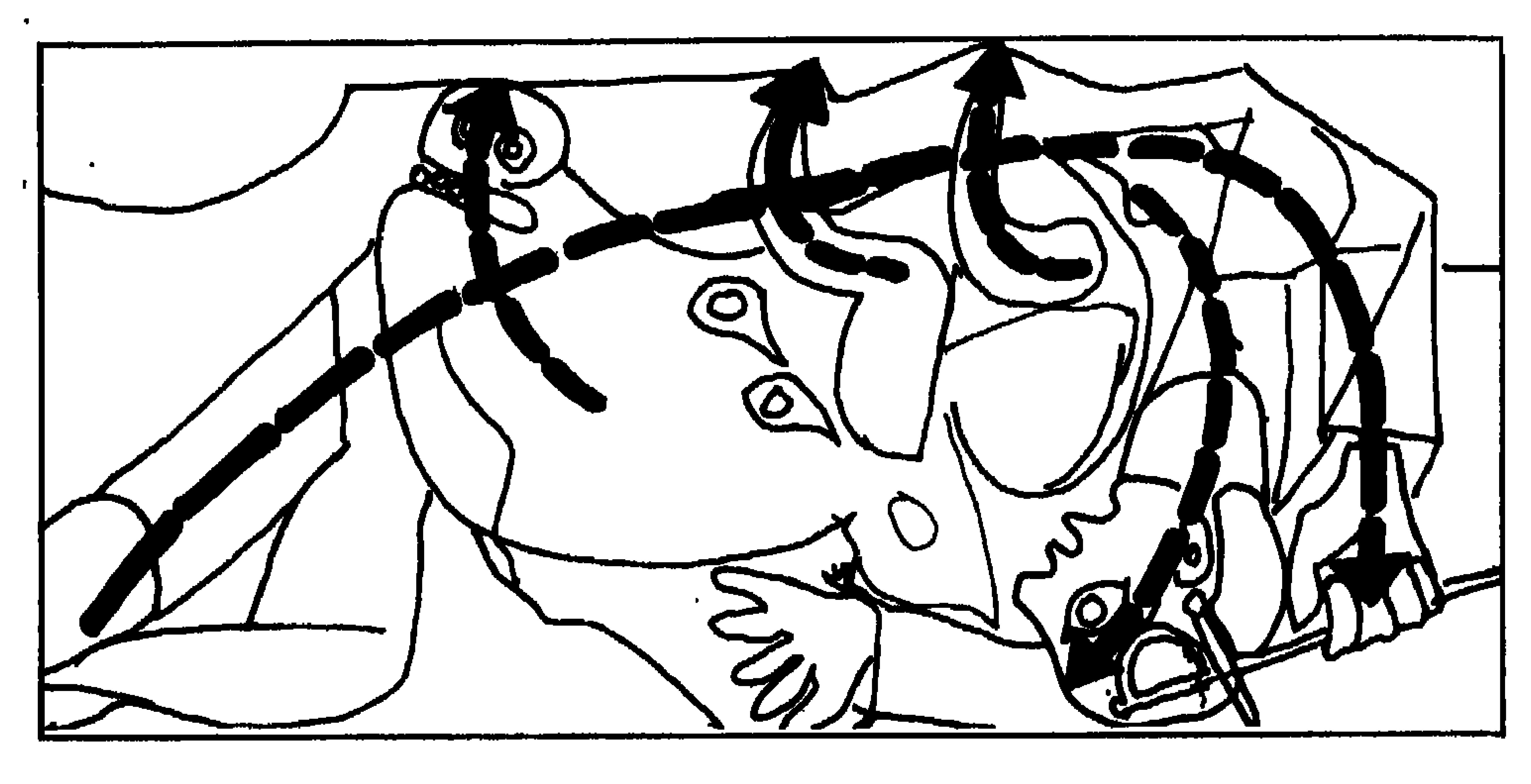
انظر اللوحة الملونة شكـل (١٨٠)



شكل (١٨١)



انظر اللوحة الملونة شكـل (١٨٢)



شكل (١٨٣)

المصادر والمراجع

أولا : المراجع العربية :

١ ـ أحمد مرسى . بيكاسو ، بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ .

٢ ـ د. أميرة حلمى مطر . مقدمة فى علم الجمال ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٧٦ .

٣ ـ حسن فؤاد . بيكاسو ، القاهرة ، روز اليوسف ، ١٩٧٤ .

٤ ـ د . زكريا إبراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، القاهرة مكتبة مصر ١٩٦٦ .

٥ ـ د . زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ .

٦ ـ فاروق بسيونى . بين الفطرة والعقل (مقال) ، مجلة الثقافة ، العدد ٩٩ القاهرة ، هيئة الكتاب ، ١٩٨١ .

٧ ـ فاروق بسيونى . جورنيكا . جورنيكا (مقال) ، مجلة الثقافة العدد ١٠٨ ، القاهرة هيئة الكتاب ١٩٨٢ .

٨ ـ د. محمود البسيونى . آراء فى الفن الحديث ـ القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١ .

٩ ـ د. محمود البسيونى . الفن فى القرن العشرين ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣ .

ثانيا : المراجع العربية المترجمة :

١ ـ أرنست فيشر . ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهـرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

٢ ـ أنا تـولى دريموف . مشكـلات علم الجمال الحديث ، القاهرة ، دار الثقـافة الجديدة ١٩٧٩ .

٣ ـ ارنولد هاوزر . فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة : رمزى عبده ، القاهـرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٦٨ .

٤ ـ الكسنـدر اليوت ، آفاق الفن ، تـرجمة : جبرا ابـراهيم جبرا بيروت ، دار الكـاتب العربى ١٩٦٤ .

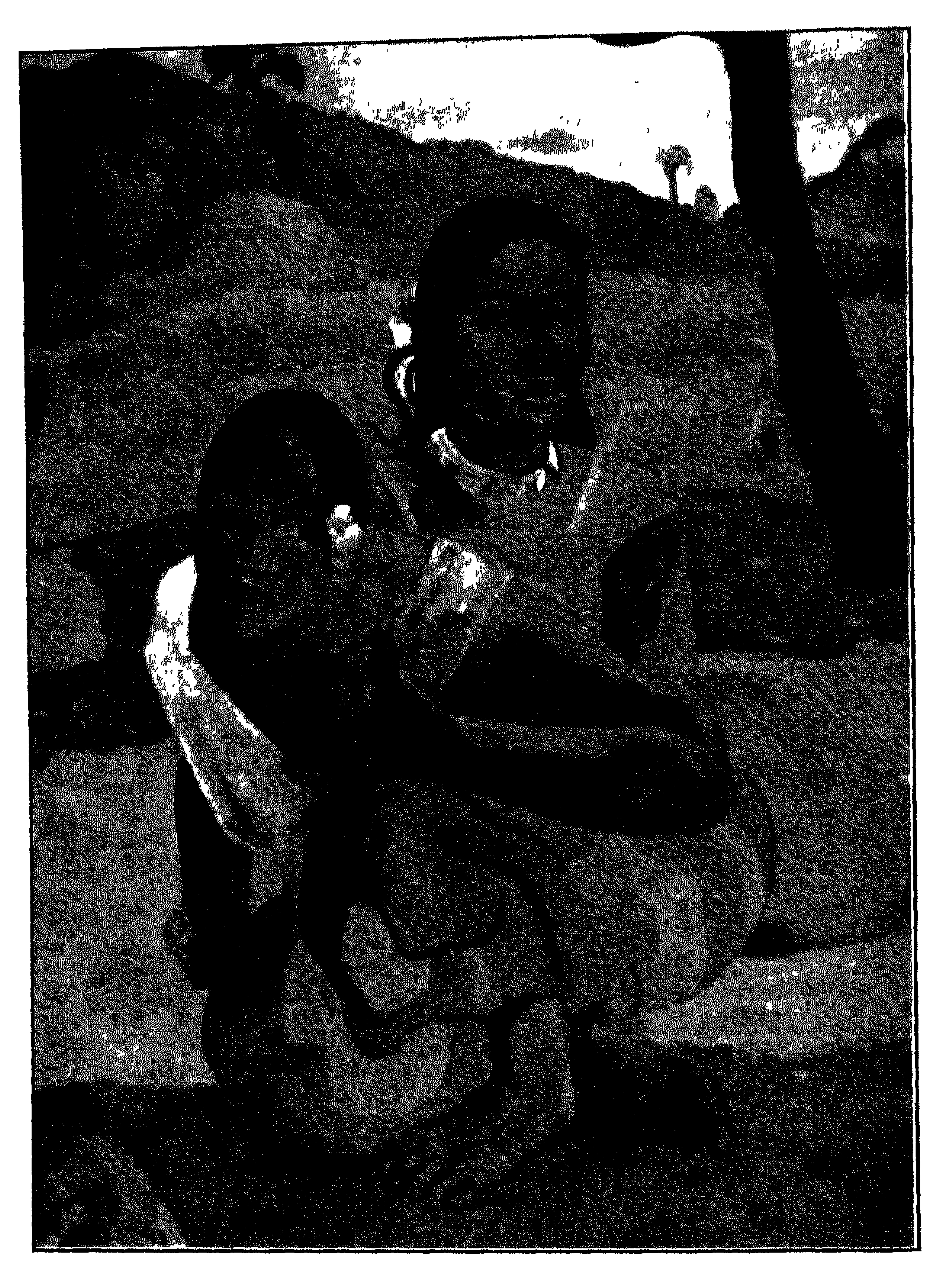
٥ ـ برنـارد مايرز . الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، تـرجمة : د . سعد المنصـورى ، مسعد القاضى ، القاهرة ، النهضة المصرية ١٩٦٦ .

٦ ـ جان برتليمى . بحث فى علم الجمال ، ترجمة د . أنور عبد العزيز ، القاهرة دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ .

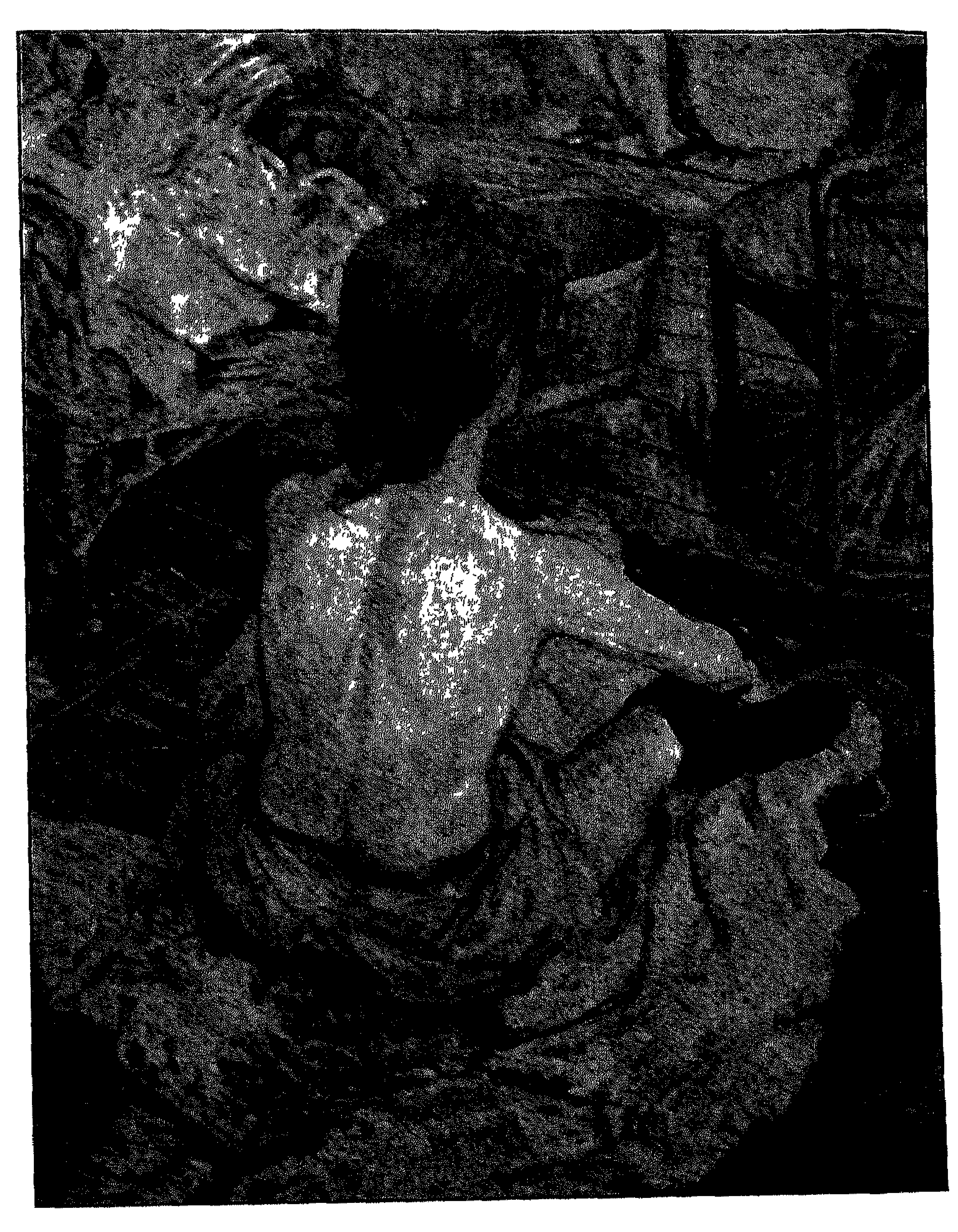
٧ ـ جورج فلاناجان . حول الفن الحديث ، ترجمة : كمال الملاخ ، القاهرة دار المعارف ١٩٦٢ .
٨ ـ جورج سانتيانا . الإحساس بالجمال ، ترجمة : د . محمد مصطفى بدوى القاهرة مكتبة الانجلو .
٩ ـ جون ديوى . الفن خبرة ، ترجمة : د. زكريا إبراهيم ، القاهرة. دار النهضة العربية ١٩٦٣ .
١٠ ـ جيروم ستولنيتز . النقد الفنى ، ترجمة : د . فؤاد زكريا ، القاهرة ، جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ .
١١ ـ دينس هويسمان . علم الجمال ، ترجمة : أميرة مطر ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ .
١٢ ـ روبين جورج كولنجوود . مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدى محمود بالقاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ .
١٣ ـ روجيه جارودى . واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طوسون ، القاهرة دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨ .
١٤ ـ سارة نيوماير . قصة الفن الحديث ، ترجمة : رمسيس يونان ، القاهرة مكتبة الانجلو ١٩٦٠ .
١٥ ـ سيدنى فنكلشتين . الواقعية فى الفن ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد القاهرة الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١ .
١٦ ـ ليونيللو فينتورى . كيف نفهم التصوير ، ترجمة : محمد عزت مصطفى ، القاهرة دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ .
١٧ ـ هربرت ريد . معنى الفن ، ترجمة : سامى خشبة ، القاهرة دار الكاتب العربى ١٩٦٨
١٨ ـ هربرت ريد . الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحى ، جرجس عبده ، القاهرة دار المعارف ، ١٩٨٢ .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

1. Alfred Barr, **Picasso,** New york, 1980, Museum of modern art.
2. Alberto Marlni , **Pablo Picasso,** Milano , 1964, Fratelle Fabbri .
3. Antonina Vallentin , **Pablo Picasso,** Paris, 1957, Clube des editeurs.
4. Frank Elgar, **Picasso,** München, 1956 .
5. Franco Russoli, **Pablo Picasso,** Italy , 1953 , Silvana.
6. Hans Balzer, **Picasso,** Germany , 1956.
7. Hans Bolliger, **Picasso's Vollard Suite,** London , 1977, Thames and Hudson .
8. Herbert Read, **Aconcise history of modern painting** , London, 1974, Thames and Hudson .
9. Jacques Damase , **Picasso,** London, 1965, Blandford press .
10. John Berger, **Success and failure of Picasso,** Great Britain, 1966,Penguin.
11. Lael Wertenbaker, **The World of Picasso,** England , 1972, Time and life books .
12. Mario Micheli, **Picasso,** London, 1967, Thames and Hudson.
13. **Picasso and the Cubists,** Italy , 1970, Fratelli Fabbri .
14. **Picasso Lithographs,** New york, 1980 , Dover.
15. **Picasso, Line Drawings,** New york, 1981, Dover.
16. Renato Guttuoo, **Pablo Picasso,** Germany, 1973.
17. Roland Penrose, **Picasso,** Great Britain, 1971, Penguin.
18. Timothy Hilton **Picasso,** London 1975, Thames and Hudson .
19. William Rubin,**Pablo Picasso,** London, 1980, Thames and Huson .



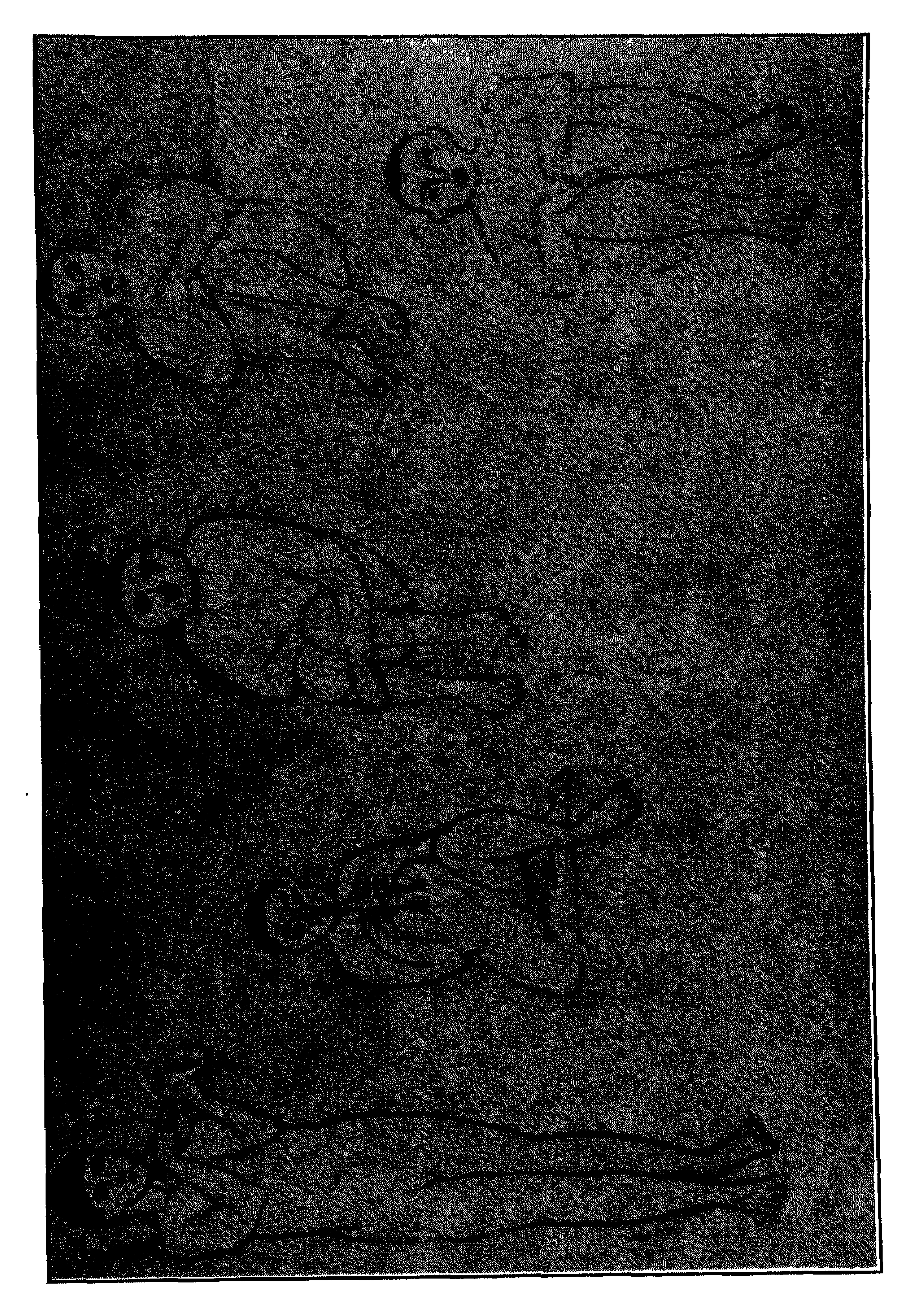
شكل (٣)



شكل (٤)



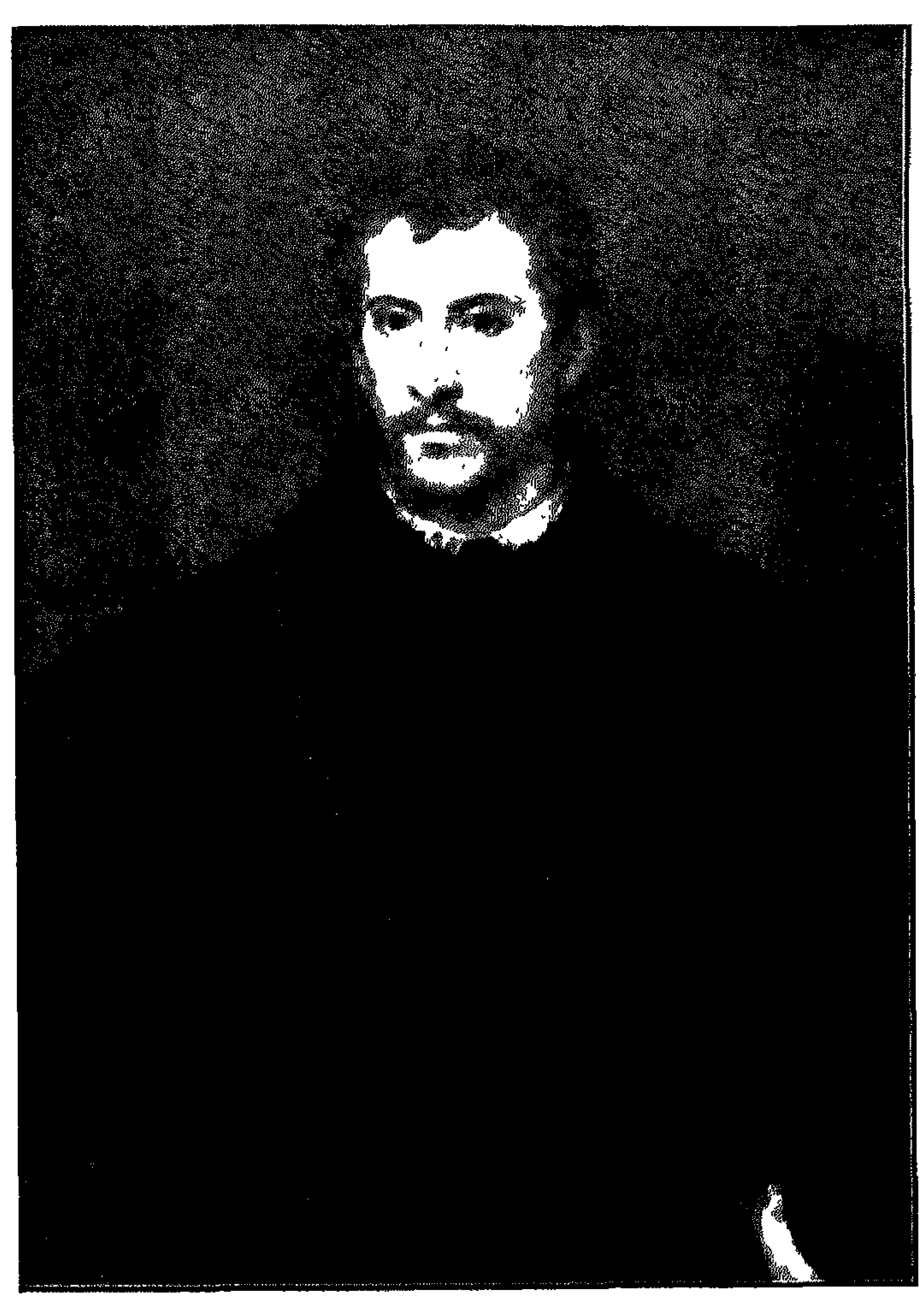
شكل (٦)



شكل (١٠)



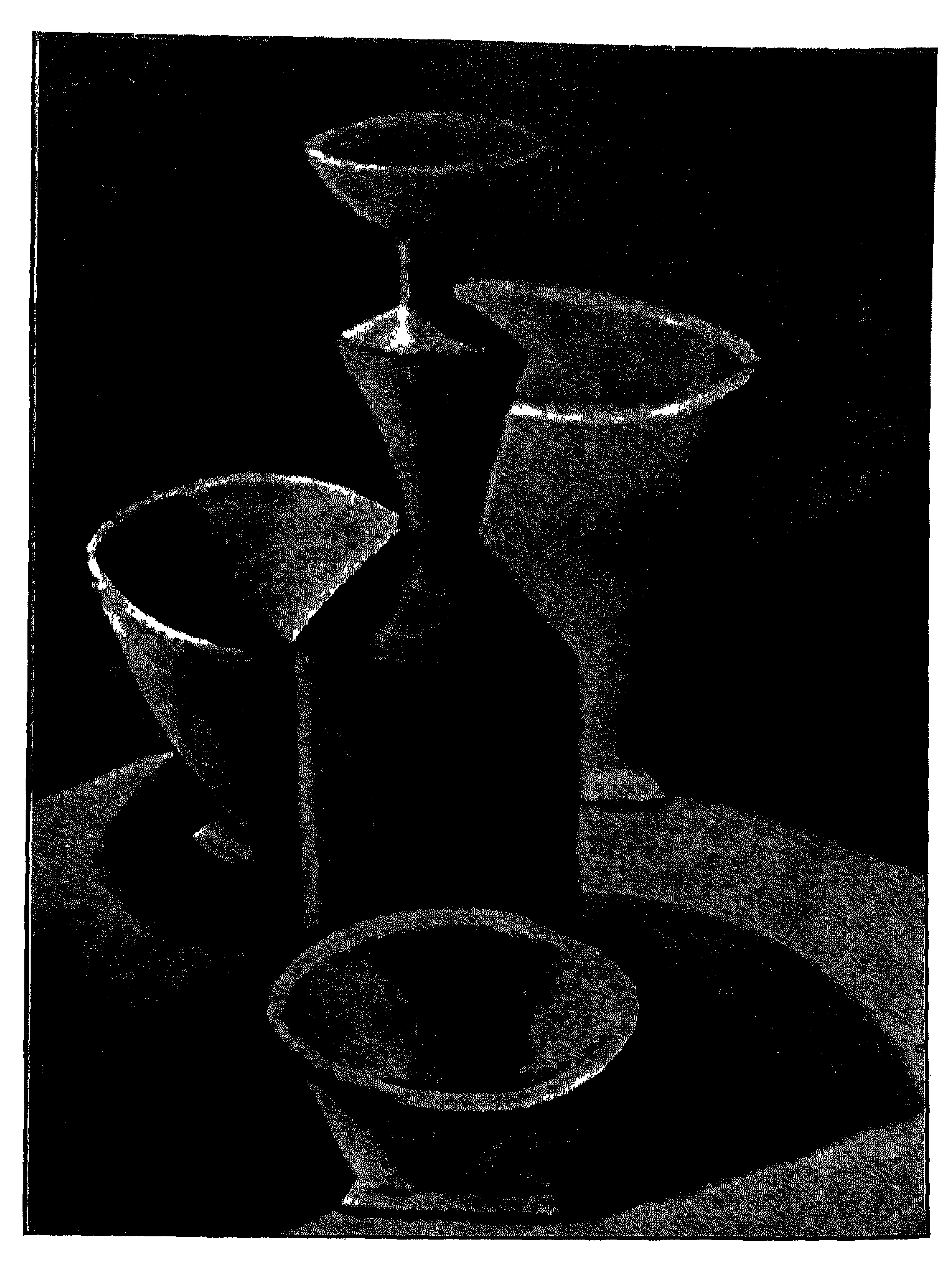
شكل (١٣)



شکل (۲۳)



شكل (٢٤)



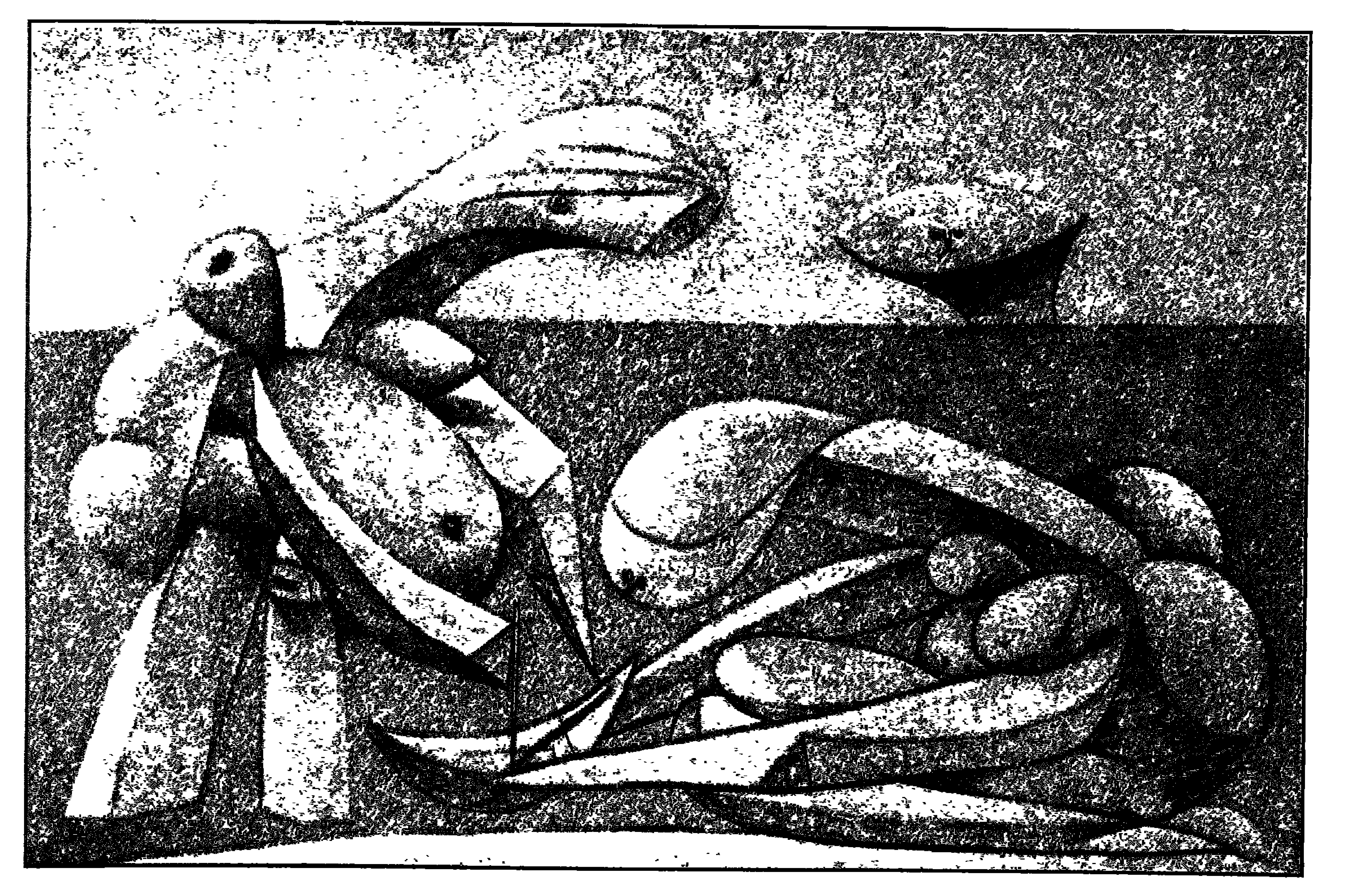
شكل (١١٩)



شکل (۱۲۱)



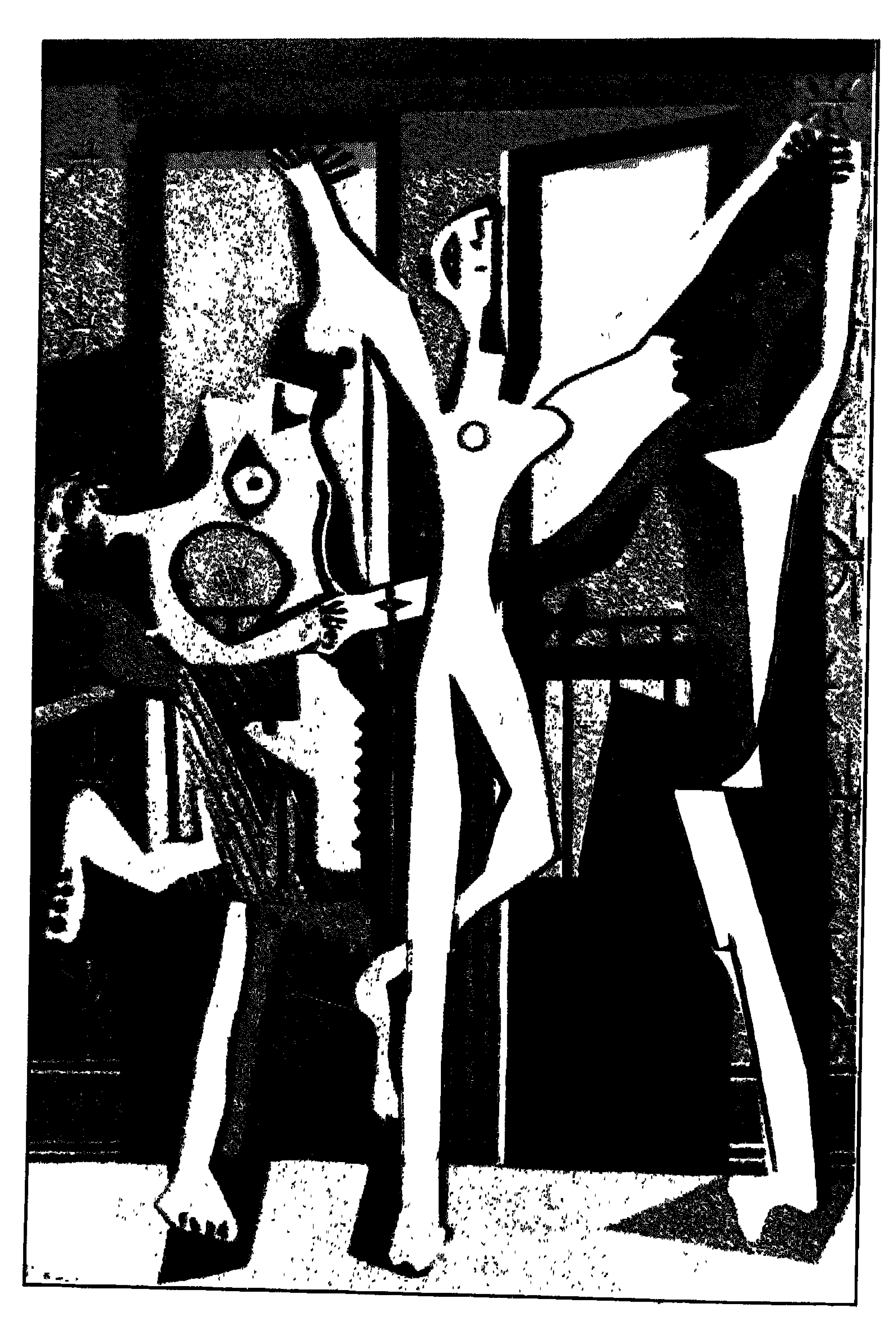
شكل (١٢٦)



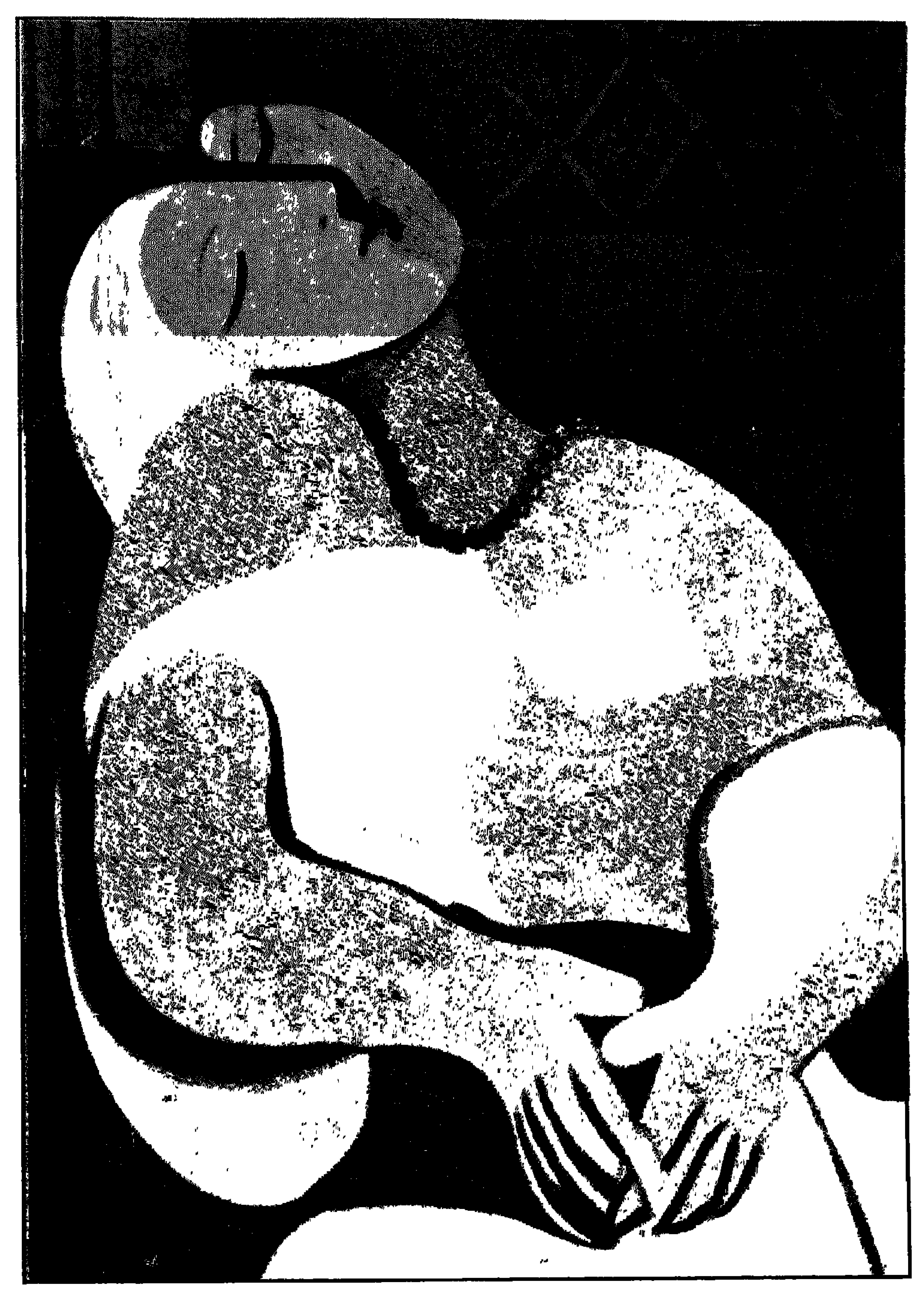
شكل (١٣٠)



شکل (۱۳۳)



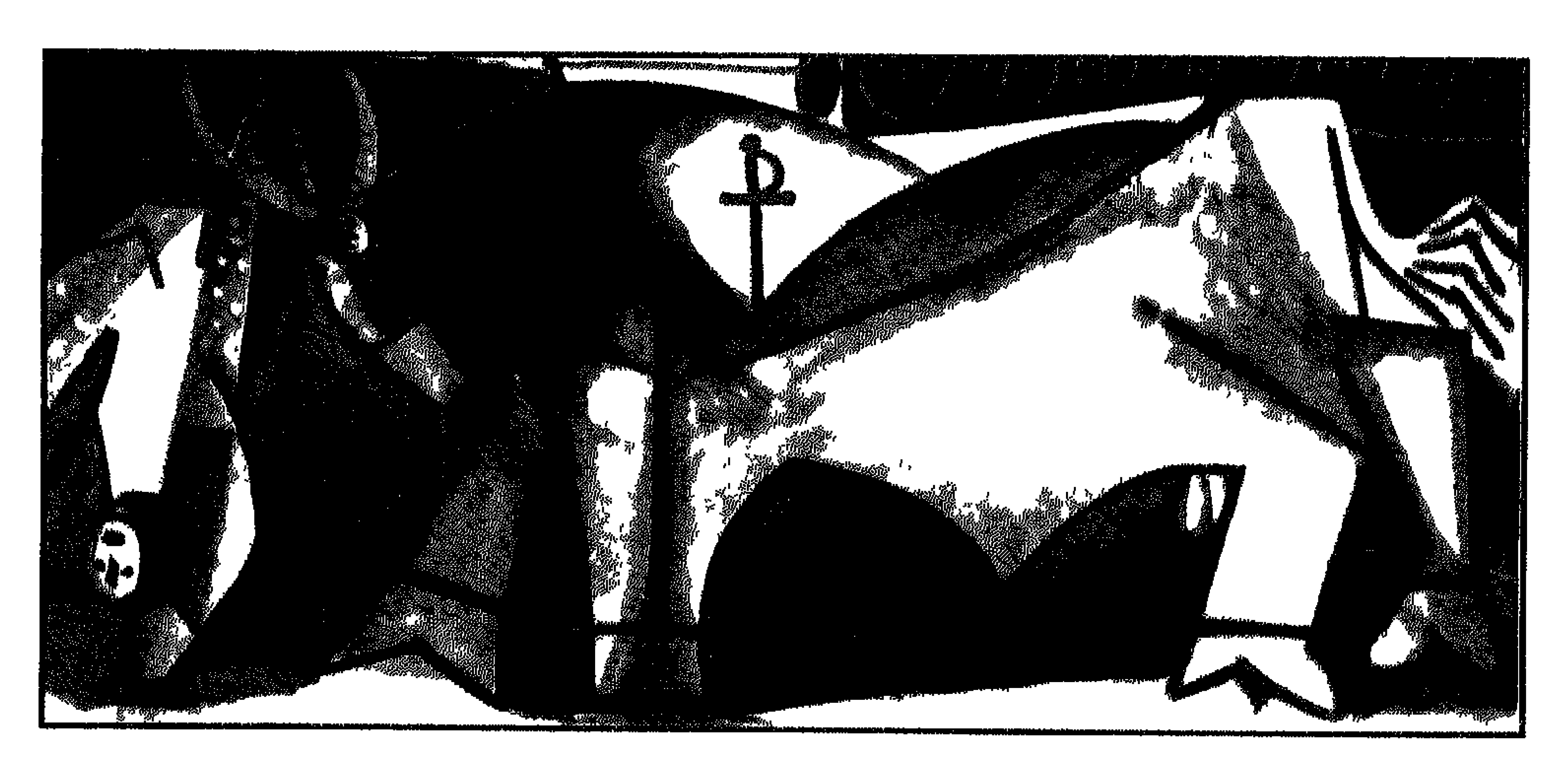
شكل (١٧٤)



شكل (١٧٦)



شكل (١٨٢)



شكل (١٨٠)

رقم الإيداع ٧٢٧٤ / ٩٥
I.S.B.N 977-09-0300-0

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس ، ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف ٠ ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

قراءة اللوحة في الفن الحديث

وإذا كان تاريخ الفن قد حفل بالكثير من الأعمال الفنية التى يرتفع فيها الشكل والمضمون إلى مستوى واحد عالى القيمة ، فإن العصر الحديث ، نتاجا لما استحدث فيه من رؤى وأساليب أداء وتناول للعمل الفنى وفق مناهج متباينة بين « عقلية هندسية » قادت للفن البصرى والتجريد الهندسى الأشبه باللعب المنظم ، أو « حسية خبرية » قادت إلى حالات من التعبير الميلودرامى المباشر الفج ، وبين التطرف بين هذا وذاك ، وأمام طوفان التجديد تارة ، والتقاليع تارة أخرى ، وقف نتاج فريق ثالث ، قليل العدد، واسع وعميق التأثير ، فى منطقة البحث فى الشكل ، واستحداث تراكيب وأداءات جديدة، وفى نفس الوقت حافظ على وجود نبض الإنسان وحيويته ، حتى وإن لم يصوره مباشرة .

ولعل « بيكاسو » واحد من أهم هؤلاء ، حيث من خلال تجربته الطويلة وما قدمه من نتاج ، بدا واعيا بالبناء الأساسى للعمل الفنى ، وهو القائم على التوافق الدقيق المحكم بين الشكل والمضمون .

دار الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ فاكس : ٣٩٣٤٨١٤

بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣